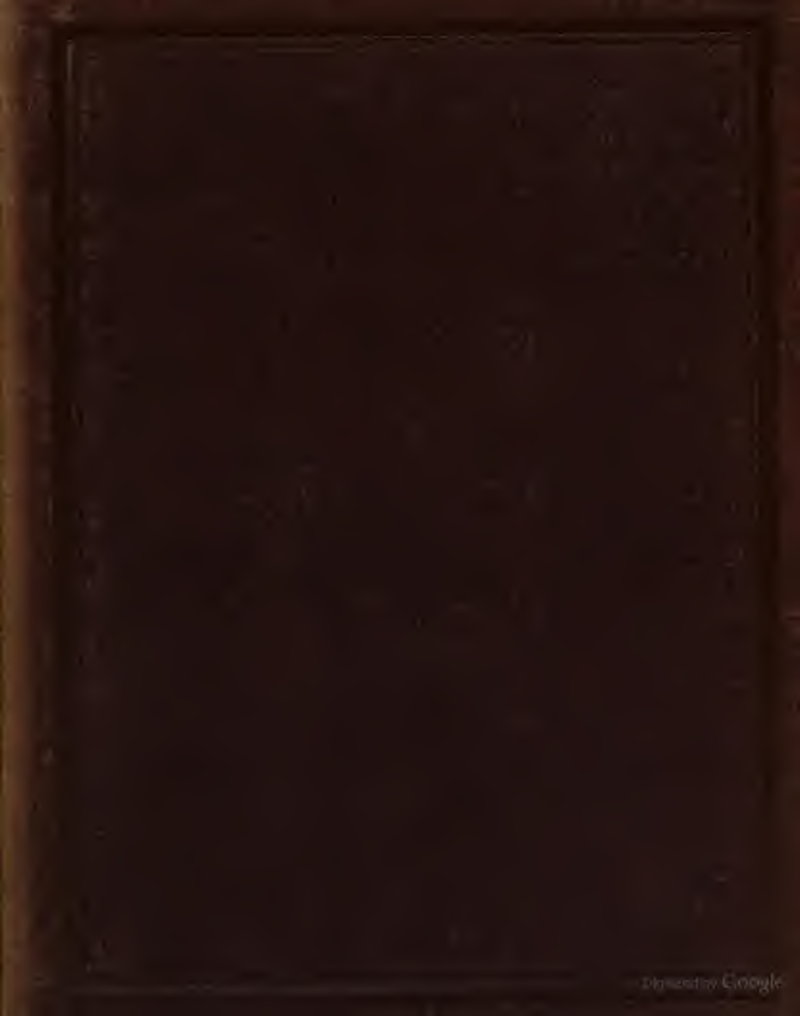


MITTHEILUNGEN

DER

KAISERL. KÖNIGL. CENTRAL-COMMISSION

ZUR

ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG

SEINER EXCELLENZ DES PRÄSIDENTEN DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

KARL FREIHERRN VON CZOERNIG.

REDACTEUR: KARL WEISS.

VI. BAND.

JAHRGANG 1861.

MIT VIII TAFELN UND 316 HOLZSCHNITTEN.



WIEN, 1861.

IN COMMISSION BEI PRANDEL UND MAYER.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.


HARVARD COLLEGE
JUL 12 1920
LIBRARY
Sumner fund

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 1. **VI. Jahrgang** Jänner 1861.

Zur Costümgeschichte des Mittelalters [1]).

Von Jakob Falke.

II.

Die weibliche Kopftracht.

1. Abschnitt bis gegen das Jahr 1100.

In der Darstellung der männlichen Kopftracht oder vielmehr Kopfbedeckung haben wir die Geschichte des Haares (nebst der des Bartes) davon ausscheiden können, obwohl namentlich in späterer Zeit ein innerer Zusammenhang zwischen ihren Wandlungen unverkennbar ist. Nicht so können wir es bei der Geschichte des weiblichen Hauptes machen, denn, wie es der Natur des Weibes gemäss ist, muss ihr das Haar selbst oft als Schutz und Bedeckung dienen, und sodann sind die mannigfachen Formen von Hüten, Hauben, Kopfputz und blossen Frisuren so in einander übergehend oder so eng mit einander verbunden, dass es schwer ist, Grenzen dazwischen zu ziehen. Sie sind darum alle in die folgende Darstellung hineingezogen.

Befanden wir uns schon in Bezug auf die männliche Kopftracht in ältester germanischer Zeit ob des Mangels an bildlichen oder schriftlichen Quellen in einiger Verlegenheit, so sind wir diesmal noch viel übler daran. Wenn wir die Antoninssäule ausnehmen, bei der uns immer noch die Frage übrig bleibt, wie weit wir das, was wir aus ihr lernen, von den Grenzvölkern auf das ganze Germanien übertragen dürfen, so können wir immerhin behaupten: bis auf die karolingische Zeit sind wir völlig von jeder Art Angabe verlassen, und wiederum müssen wir uns dem trüglichen Mittel der Rückschlüsse anvertrauen.

Zwar haben die Entdeckungen und Eröffnungen altgermanischer Gräber uns mit einer grossen Menge Utensilien versehen, die zweifelsohne auch dazu gedient haben, den weiblichen Kopf zu schmücken und zu dressiren. Aber hier gibt es zweierlei Bedenken. Einmal will man noch den Germanismus dieser Gräber und ihres Inhaltes, wenigstens dem allergrössten Theile nach, überhaupt in Frage stellen, und zweitens ist dieser ganze Zweig der Alterthumswissenschaft, über den ein jeder mitgeredet hat, durch die ungezählten Arbeiten von Berufenen und Unberufenen, lauter originale Ansichten, in ein ungelöstes Wirrsal gerathen, das noch der scharfen Feder harrt, die den Wust auskehrt. Der Gegenstand wird sich, ist er erst einmal von dem überwuchernden Unkraut der verkehrtesten und widersinnigsten Ansichten gereinigt, noch fruchtbarer erweisen, als man gewöhnlich denkt. Für jetzt lässt sich nicht viel damit anfangen.

So sind denn auch alle hierher gehörigen Schmucksachen von Nadeln, Ringen, Reifen, Diademen, Kronen, in Bezug auf ihre Anwendung noch vielen und den verschiedenartigsten Controversen unterworfen. Um nur ein Beispiel anzuführen, so wurden vor nicht langer Zeit einige kronenartige Reifen [1]), die bis dahin unbestritten als fürstliche Abzeichen gegolten hatten, nicht ohne Erfolg und Beifall als Hundehalsbänder in Anspruch genommen.

Doch nicht desshalb unterlassen wir es, an dieser Stelle näher darauf einzugehen, sondern nur, weil wir dem Schmuck überhaupt eine besondere Untersuchung zu widmen gedenken. Hier begnügen wir uns, aus dem Vorhandensein aller dieser Haarutensilien den Schluss zu ziehen, dass wohl die altgermanischen Damen bereits ihrem Haar eine besondere Pflege und Sorgfalt zugewendet haben müssen. Was die Farbe betrifft, so wissen wir zur Genüge [2]), dass sie mit verschiedenartigen Mitteln der etwaigen Mangelhaftigkeit

[1]) Vergleiche Mittheilungen Jahrgang 1860, S. 183, 213 u. 263.

[1]) Bei Weiss, Costümkunde I, p. 636, auch in Klemm's Alterthumskunde und sonst öfter abgebildet.

[2]) Vgl. meine „Deutsche Trachten- und Modenwelt" I, p. 8.

des Hochblonds zu Hülfe kamen, und lange Nadeln sammt Diademen u. s. w. werden sie auch nicht gerade in das wilde Haar befestigt haben.

Freilich wären wir in Verlegenheit, wollten wir die Formen dieser Frisuren angeben. Eigentlich künstliche, so zu sagen manierirte dürfen wir schwerlich annehmen, denn diese pflegen nur einem überfeinerten, in Luxus ausartenden Volke anzugehören, wie es damals die Römer waren, in mancher Beziehung auch die Gallier, deren Frauen in den ersten Jahrhunderten des Christenthums, also in der Zeit der politischen Unfreiheit, da ihnen römische Bildung aufgepfropft wurde, von den römischen Damen eine Menge jener bekannten Frisuren angenommen, vielleicht auch mit eigener Erfindung vermehrt hatten [1]).

Die Antoninssäule dürfte zur Bestätigung dienen. Zwar finden wir einigemal germanische Frauen mit völlig aufgelöstem Haar, aber es sind Gefangene, die nach damaliger Sitte eben als Bezeichnung ihres unfreien Zustandes bei den Haaren fortgezogen werden: z. B. auf Taf. 17 (Bartoli). Sonst haben alle Frauen der Markomannen und Quaden, wenn der Kopf unbedeckt ist, so ziemlich eine und dieselbe Form der Haartracht, welche in einfachem Wurf von Stirn und Schläfen zurück mit theilweiser Aufbindung und Befestigung im Nacken sich von Überfeinerung und Verwilderung gleich ferne hält und dem Zustande ihrer Cultur, selbst ihrem Stolze auf einen schönen Haarwuchs völlig entspricht. Ein paar Beispiele, die wir hier nach Taf. 46 unter Fig. 1 und 2 mittheilen, werden uns die nähere Beschreibung ersparen.



(Fig. 1.) (Fig. 2.)

Eben diese Form zeigt sich auf der Antoninssäule so häufig, dass wir sie wohl als die allgemeine unter den genannten Völkerschaften annehmen dürfen; ob aber auch bei den übrigen Germanen, ist eine Frage, die sich nicht beantworten lässt. Es möchte dafür sprechen, dass eine ähnliche Haartracht bei unbedecktem Haupte bis in die letzten Jahrhunderte des Mittelalters unter den deutschen Frauen eine sehr gewöhnliche und vorwiegende ist, wohingegen wir auch nicht in Abrede stellen können, dass die Kleidung eben dieser markomannischen und quadischen Frauen meistens nicht mit der Beschreibung des Tacitus übereinstimmt. Nur auf Taf. 17 entspricht die Gefangene mit aufgelöstem Haar so ziemlich seinen Worten. Auch die Bemerkung darf nicht unterlassen werden, dass wir auf dieser Säule von dem Inhalt der Gräber, soweit er sich auf den Schmuck des Hauptes bezieht, keine Spur finden, ausgenommen jenen Reif, den unsere Fig. 2 trägt, und der sich auch auf Taf. 67 findet, oder eine Perlenschnur (vermuthlich Thonperlen), wenn wir auf Taf. 49 richtig sehen.

Jedoch ist das unbedeckte Haar nur die eine Form der Kopftracht, welche die Antoninssäule zu erkennen gibt. Zwar nicht ebenso häufig, aber doch zum öfteren, nehmen wir daneben bereits eine andere Art wahr, die im Mittelalter von nicht geringerer Bedeutung werden sollte, den Schleier, das Kopftuch oder Schleiertuch, wie wir diese Bedeckung nennen wollen, denn von Haus aus sind beide gewiss dasselbe gewesen, und nur grössere oder geringere Feinheit, später Durchsichtigkeit haben den Unterschied gemacht. Unsere Quelle zeigt uns dieses Kopftuch in doppelter Gestalt, einmal in kürzerer (Fig. 3 nach Taf. 15) und dann in längerer,



(Fig. 3.)



(Fig. 4.)

dass es zugleich den Körper, ähnlich einem Mantel, einhüllt. (Fig. 4 nach Taf. 74, vgl. damit Taf. 57). Ohne Zweifel mochte es zu Zeiten völlig die Stelle des Mantels vertreten, vielleicht auch ursprünglich mit diesem eins sein und nur über den Kopf statt über die Schulter gehängt werden. Den Gebrauch dürfen wir keineswegs der verheiratheten Frau als solcher zusprechen, vielmehr scheint er eher auf Rang und Stand und auf das Matronenhafte vornehmer Frauen, vielleicht nebenbei auch auf Trauer zu deuten; jedenfalls dürften die, welche es tragen, Gefangene, die auf Wagen fahren, oder die herbeikommen sich dem Sieger zu ergeben, diesen Schluss erlauben.

Völlig verschieden von dieser germanischen Tracht des Kopftuches ist die dacische Weise. Die Frauen dieses Volkes haben immer das gesammte Haar völlig in ein Tuch haubenartig eingebunden, wie man das an Fig. 5 sehen kann, welches Beispiel ich nach der Trajanssäule (Taf. 28 Bartoli) zur Vergleichung mittheile. Ähnliche Formen findet man später in Deutschland nicht.



(Fig. 5.)

In karolingischer Zeit sind wir im Stande den Schleier oder das Kopftuch nicht blos in Deutschland, sondern auch

1) Hangard-Maugé et Louandre, Les arts somptuaires, texte I. p. 30.

bei andern germanischen Völkerschaften, z. B. den Angelsachsen, als eine gewöhnliche, wenn auch nicht als die einzige Tracht bildlich wie schriftlich nachzuweisen. Und zwar finden wir es längere Zeit hindurch noch ganz in derselben Weise gebraucht, wie unsere Fig. 4 nach der Antoninssäule bei einer Gefangenen vornehmen Standes zeigt. Die Bibel Karl's des Kahlen, in Rom zu St. Paul befindlich, deren wir schon bei der männlichen Kopftracht als einer bedeutenden Quelle zu gedenken hatten, gibt der Beispiele verschiedene. Das Titelblatt [1]) stellt den Kaiser selbst auf dem Throne dar, zur Rechten ein paar Grosse des Reiches, zur Linken die Kaiserin mit einer Begleiterin. Beide Damen tragen dieses Tuch ganz über den Kopf geworfen, so zwar, dass es das Gesicht völlig frei lässt, aber den Rücken und die Hinterseite überhaupt fast völlig bedeckt, obwohl es noch zum guten Theil über den linken Arm geworfen ist. Formell unterscheidet es sich somit nicht von Fig. 4; in der Farbe ist es weiss, aber überall mit goldener Stickerei in einfacher Musterung versehen. Da dieses Beispiel durch Hefner bekannter geworden ist, so wähle ich zur bildlichen Darstellung lieber ein anderes aus derselben Bibel nach Bangard-Maugé und Louandre (I, France IX. S.); ich theile die ganze Frauengruppe mit, da ich später wieder darauf zurückkommen werde. Formell ist kein Unterschied mit der Tracht der Kaiserin. (Fig. 6.)



(Fig. 6.)

Von diesen vier Frauen ist das Tuch zweier weiss und mit goldenen Punkten einfach gemustert, jenes der anderen ist blass rosa. Wie darunter die Frisur des Haares beschaffen ist, können wir wenig sehen; nur lässt sich ein Scheitel auf der Mitte der Stirne erkennen; dazu hat die Kaiserin wie ihre Begleiterin einen ziemlich tief herabhängenden Schmuck im Ohr.

Für eine noch längere Fortdauer eben dieser mantelartigen Form des Kopftuchs spricht eine bei Louandre (I, France XI. S.) mitgetheilte Miniature des XI. Jahrhunderts, welche Radegunde, die Gemahlin König Chlotar's I., darstellt. Da uns später diese Dame wieder um ihres Costüms willen von einigem Interesse sein wird, so gibt Figur 7 sie ganz wieder. Formell sehen wir wenig Unterschied, nur ist dieses rothe Kopftuch mit grünem Rande in sehr eigenthümlicher Weise mit grossen gelben Scheiben verziert, von denen eine auf dem Kopfe liegt, die andern beide Schultern decken. Vielleicht ist es eine Erinnerung an den ähnlichen Schmuck, der von der spätrömischen Consulartracht auf den byzantinischen Kaiserornat übergegangen war [1]).



(Fig. 7.)

Stereotyp aber erscheint das Kopftuch auf Jahrhunderte hin in der religiösen Kunst bei heiligen Frauen, auch wohl in der Tracht der Nonnen, wie denn mehrfach weltliche Formen in die geistliche Gewandung übergegangen und von ihr als Vorschrift festgehalten sind. Maria selbst und andere heilige Frauen sind in jenen Jahrhunderten und bis ins späte Mittelalter mit jenem mantelartigen Kopftuch eine zu gewöhnliche typische Erscheinung, als dass sie durch Bilder oder sonst wie irgend einiger Bestätigung bedürften. Es möchte aber daraus zu schliessen sein, dass diese Kopftracht in ihrer einfachen Natürlichkeit nicht blos

[1]) Abgebildet bei Seroux d'Agincourt V. pl. XL. und Hefner I, 37.

[1]) Bock, Liturgische Gewänder I, p. 131, und dazu Taf. I

den germanischen Völkern eigen ist, was auch die byzantinischen Bilder bestätigen dürften, sondern dass sie sich überhaupt an die morgenländische Tracht anlehnt.

Bevor das Kopftuch jedoch in religiöser Anwendung bleibend und unwandelbar geworden war, und bevor es noch im weltlichen Leben sich zu völlig anderen Formen umgeschaffen hatte, war es schon im Gebrauch neben seiner urspünglichen Weise mehrfachen Modificationen unterworfen worden. Dahin gehört bei fürstlichen Frauen die Verbindung der Krone mit demselben, welche eben so alt ist, wie sie sich in allen Wandlungen des Kopftuches und des Schleiers durch das ganze Mittelalter aufrecht erhält [1]). Die gewöhnliche und älteste Form war, dass die Krone unmittelbar auf dem Schleier ruhte, während später der letztere auch daneben an die Haarfrisur befestigt wurde. Die Beispiele sind überall so zahlreich, dass wir uns besonderer Mittheilung füglich entschlagen können.

Eine bedeutende Veränderung, die schon vor dem Jahre 1000 damit vorgegangen war, erkennen wir an der Art, wie die angelsächsischen Frauen etwa in der Periode König Alfreds des Grossen sich desselben bedienen: sie winden es um Kopf und Hals, so dass allein das Gesicht frei bleibt, und lassen es dann über Schultern und Rücken, doch nicht sehr tief, herabfallen. Schon früh findet sich unter diesem farbigen Tuch noch ein weisses feineres [2]). An diese Veränderung, von der sich freilich nicht absehen lässt, wie weit sie zurückgeht, oder inwiefern sie als ursprüngliche Form zu betrachten ist, schliesst sich die nun folgende Entwicklung einer haubenartigen Kopfbedeckung, die in England schon früh sehr manierirte Gestalten annahm, worauf ich später zurückkommen werde. Hier will ich nur ein älteres Beispiel zur Charakterisirung der Frauen aus der Zeit Wilhelm's des Eroberers (1066) mittheilen (s. Fig. 8). Ich entnehme es **Martin**, *Civil costume of England*, Taf. 3. Seine Farbe an dieser Stelle ist zwar weiss, doch kommen ihm ebenso andere zu.



(Fig. 8.)

Wenn die Zeitbestimmung einiger Frauengestalten bei **Louandre** (I, IX. S, *„Costumes divers“*) richtig wäre, so würden wir schon im IX. Jahrhundert die Umwandlung des Kopftuches in die Form der späteren Rise fast völlig fertig sehen. Mit Fig. 9 gebe ich diese beiden Frauen wieder; bei der vorderen legt sich das weisse, feingezackte Kopftuch über das Haupt herum und über die Brust von Schulter zu Schulter, und fällt hinten den Rücken herunter, so dass wir es unten seitwärts wieder erkennen; die zweite hat das ihrige, welches gelb ist, mit der Hand aufgehoben. Allein es darf keinem Zweifel unterliegen, wenn wir namentlich die Gestalt der halblangen, geöffneten Hängeärmel betrachten, dass diese Miniatüre bereits der zweiten Hälfte des XI. oder dem Anfange des XII. Jahrhunderts angehört; und gerade für diese Zeit dürfte sie mit der ganzen Tracht von Kopf zu Fuss mustergültig sein.



(Fig. 9.)

Dass überhaupt noch das Kopftuch, in freierer Gestalt umgelegt oder mehr haubenartig zusammengebunden, die gewöhnliche Tracht der Frau in den letzten Jahrhunderten des ersten Jahrtausends gewesen, dürfte auch aus der Erzählung des Bischofs **Liutprand** hervorgehen, der gelegentlich der eingehüllten Köpfe der Griechen und namentlich ihres Kaisers, einer Sitte, die ihm selbst zur Pflicht gemacht werden sollte, die Bemerkung äussert: ***Mulieres nostrae tiaratae et teristratae***, d. h. sind in schleierartige Tücher gehüllt [1]).

Aber daneben machten Jugend, Putz und Schmuck noch verschiedene andere Kopftrachten geltend, bei denen auch das Haar zu grösserer Bedeutung kam. Die Beschreibung, welche uns Angilbert in seinem Dichtwerke von einem Jagdzuge Karls des Grossen macht, an welchem auch dessen Gemahlin und die kaiserlichen Prinzessinnen Theil nahmen, lässt nicht den Gedanken an solche ernste Verhüllung aufkommen. Wenn wir auch nicht im Stande sind, für seine Angaben die entsprechenden bildlichen Formen aufzufinden, so lässt sich doch nicht verkennen, dass bereits eine ebenso mannigfache wie kunstreiche Toilette dem vornehmen Damenkopf zu Theil wurde. Zuvörderst heisst es von der kaiserlichen Gemahlin Liutgardis selbst:

[1]) Vita S. **Galli**. Mon. Germ. II, p. 13. Quam rex Sigibertus sacerdotibus jussit amovere et ad se deducere praecepitque eam indui veste regali cum velamine et corona.

[2]) **Smith**, Ancient costume, ad a. 750, 850.

[1]) Liutprandi legat. c. 37. Mon. Germ. III, p. 353.

„Von dem umwundenen Haar nicht weichet der glänzende Purpur,
Und mit purpurnen Binden bekränzt sind die schneeigen Schläfen [1]).

Von dieser Coiffüre scheint die der Prinzessin Rhodrudris, wenigstens durch die Krone, abzuweichen:

Purpurn erglänzet die Binde, umwunden dem weisslichen Haare,
Wie sie vom edlem Gestein hell funkelt in mancherlei Reihen,
Drüber die goldene Krone mit Gemmen köstlich gezieret [2]).

Ebenfalls trägt sich Bertha anders:

Golden umwindet ein Reif das Haupt von leuchtender Schönheit,
Goldene Schnüre durchschlingen die blonden, die glänzenden Haare [3]).

Von Gisala heisst es:

Purpurfäden durchziehen des Schleiers zartes Gewebe [4]).

und bei Rhodaide wird der Steine im Haar sowie der edelsteinbesetzten Krone gedacht [5]). Hieran schliesst sich eine Stelle bei Hermoldus Nigellus, in welcher er die Taufe des Dänenfürsten Harold beschreibt. Die Königin schmückt die Dänenfürstin mit ihren Gaben nach fränkischer Weise, und es heisst dabei unter anderem:

Golden, mit Steinen besetzt, umkränzet das Haupt ihr die Binde [6]).

Wir lernen aus diesen Versen zur Krone den mit Purpurfäden durchzogenen Schleier kennen; ferner die purpurne, goldene, auch mit Edelsteinen besetzte Binde, worin wir in der Zeit Karl's des Grossen vielleicht schon ein Stück römischen Einflusses — wir werden desselben noch mehr haben — erblicken mögen; neben der Binde den goldenen Reif, für dessen Form es erlaubt sein wird sich bei der Ausbeute der Gräber umzusehen; endlich sehen wir das Haar mit goldenen Schnüren umwunden und durchzogen. In diesem letzteren Falle dürfen wir immerhin nach späterer Analogie an umwundene Zöpfe denken, mögen sie nun aufgebunden sein oder herabfallen; wenigstens an etwas Ähnliches.

Es dürfte schwer sein, diese Coiffüren am Hofe Karl's des Grossen mit gleichzeitigen Bildern zu begleiten und zu belegen, wenn man nicht, was wohl in jeder Beziehung unstatthaft ist, zu byzantinischen Beispielen, deren es allerdings künstliche, glänzende und dem Wortlaut etwa entsprechende gibt [1]), seine Zuflucht nehmen will. Doch geben uns einige Frauengestalten des X. Jahrhunderts, die bei Hefner (I, 50) nach einem Psalterium auf der Bibliothek in Stuttgart abgebildet sind, bedeutende Anhaltspunkte. Bei ihnen ist das Haar mit breiten weissen Bändern umschlungen und durchzogen und selbst mit Edelsteinen besetzt, so dass wir vollständig künstliche, wenn auch noch ziemlich einfache Coiffüren vor uns haben. Dessgleichen vermögen wir das Fortleben solcher Kopf- und Haartrachten noch in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts an einigen weiblichen Gestalten zu erkennen, welche ebenfalls von Hefner (I, 35) mitgetheilt sind. Davon gehört die eine, eine lombardische Fürstin, einem norditalienischen Manuscript an, welches sich in Mailand befindet, die andere, auch eine vornehme Dame, einem Manuscript deutschen Ursprungs im Benedictinerstifte St. Peter zu Salzburg. Beide haben das Haupt fast turbanartig mit einem Schleier, dessen Enden herabfallen, umwunden; der Schleier der Fürstin ist mit Goldfäden durchzogen; ähnliches lässt der andere in seiner einfachen Zeichnung wenigstens vermuthen. Fig. 10 gibt den Kopf der Figur des Salzburger Manuscriptes wieder. Ein anderes hieher gehöriges Beispiel, welches der Zeit gegen das J. 1100 angehört, findet sich noch bei Hefner I, 75.

(Fig. 10.)

Eben jene oben angeführten Bilder des Stuttgarter Psalteriums vom X. Jahrhundert lehren uns auch, dass es bereits damals neben der, wie wir sahen, mannigfachen Verwendung des Schleiers und Kopftuchs Sitte war, das Haar frei und aufgelöst zu tragen, eine Sitte, die gewiss der alten heidnisch-germanischen Zeit angehört, aber erst mit dem XII. Jahrhundert zur bedeutungsvollen und herrschenden Mode werden sollte. Königliche Damen tragen hier (Hefner I, 50) die Krone auf dem freien, lang gelockten Haar, aber ein paar Blätter weiter (I, 53) hat es gelöst und flüchtig auch eine Cymbalschlägerin, ein Mädchen, das sicher dem freien Volk des Vagantenthums angehört. Weitere Beispiele sind die Darstellungen der heiligen Kunigunde aus dem XI. Jahrhundert (Hefner I, 42), bei denen gewiss das frei gelockte, über die Schultern herabwallende Haar zu der bekannten und geprüften Jungfräulichkeit dieser Kaiserin in absichtlicher Beziehung steht. Doch würde es zu viel sein, daraus schliessen zu wollen, dass Haube, Tuch und Schleier den Verheiratheten zukommen, das freie Haar aber den Jungfrauen. Schon die obigen Beispiele widerstreiten dem, und mehr noch lässt der spätere Brauch

[1]) Angilb. Lib. III, v. 186. Mon. Germ. II, p. 396.
Cedit opimum etenim redimitis crinibus ostrum;
Candida purpureis cinguntur tempora vittis.

[2]) Ib. v. 215.
Immixta est niveis amethystina vitta capillis,
Ordinibus variis gemmarum luce coruscans.

[3]) Ib. v. 223.
— caput aurato diademate cingitur almum.
Aurea se niveis commiscent fila capillis.

[4]) Ib. 6. 232.
Mollia purpureis rutilant velamina filis.

[5]) Ib. 6. 245. 247.
Pectora, colla, comae lucent variata capillis . . .
Inseritur capiti nitido gemmata corona.

[6]) Herm. Nig. IV, 389. Mon. Germ. II, p. 508. Aurea vitta caput gemmis redimornita est.

[1]) Hangard-Maugé et Lounandre I, IX. S. 2. Moit. Empire de Byzance: „St. Helène". Hieher gehört auch die Kaiserin Theophano, ebendort X. Siècle „Othon II. et Théophanie". Hefner I, 92.

zweifeln, dass schon damals eine strenge derartige Scheidung existirt habe.

2. Abschnitt. Vom XI. bis gegen die Mitte des XIV. Jahrhunderts.

In der ersten Periode machte uns, wie das auch bei der männlichen Kopftracht der Fall war, beständig der Mangel an Quellen Schwierigkeiten, und dazu kam die formelle Unbestimmtheit der Trachten selbst, die sich noch nicht zu festen Gestalten herausgebildet hatten. Beider Übelstände sind wir im gegenwärtigen neuen Abschnitte enthoben. Denn einerseits bleibt uns in Bezug auf bildliche und schriftliche Quellen kaum etwas zu wünschen übrig: die Dichter vor allem sind fleissig in der Beschreibung jeglicher Art von Trachten, und die von den Schreibern und Zeichnern hinzugefügten Bilder kommen unserer Anschauung trefflich zu Hülfe. Andrerseits lag es in dem culturlichen Umschwunge seit dem XI. Jahrhundert, den wir schon bei der männlichen Kopftracht angedeutet haben, dass die Menschen ihrem Äusseren in Rücksicht auf Eleganz und Feinheit grössere Aufmerksamkeit zuwendeten, grösseren Werth auf die Form der Kleidung legten. Es ist die Zeit, da die Frau geistig und social, im Leben und in der Dichtkunst in gewissem Sinne die Herrschaft übernimmt, und es lässt sich begreifen, dass unter solchem Einfluss die Toilette eine grosse Umwandlung erleiden musste. Sie erlitt diesen Wandel, aber ohne dass bereits ein so rascher Wechsel wie wir ihn mit dem Worte „Mode" bezeichnen, eingetreten wäre.

Die Kopftracht vor allem, die Bedeckung sowohl wie das Haar, drückt diesen Umschwung auf das lebhafteste aus: sie vermannigfacht sich eben sowohl wie sie ein charakteristisches, festes Gepräge annimmt. Theils sehen wir das alte Kopftuch, das sich schon in der vorhergehenden Periode mancherlei hatte gefallen lassen müssen, zwar noch als Rise und Schleier fortleben, aber doch meistens in bestimmterer haubenartiger Weise getragen werden. Wir werden diesen Veränderungen zunächst nachgehen. Dann tritt, wie völlig neu, mit geschlossener, doch immer noch an Nebenformen reicher Gestalt das Gebende auf und neben und mit ihm die gesammte Schaar der Schapel bis auf das „Blumenkränzlein über blondem Haar". Dieses letztere, das Haar, nimmt im Gegensatz gegen früher und noch mehr später, eine fast einzig und allein herrschende Form an, von welcher nur Alter und Stand Ausnahmen zulassen oder gebieten. Endlich werden wir als eine neue Erscheinung dieser Zeit für den Frauenkopf den Hut kennen zu lernen haben, obwohl Anwendung und Gebrauch noch gering sind.

Die altursprüngliche Identität von Mantel und Kopftuch oder Schleier lebt nach ihrer Trennung noch gewissermassen wie eine Erinnerung in der Rechtssymbolik fort. Das Bedecken und Verhüllen mit dem Mantel bedeutete Schutz und Schirm gegen Verfolgung [1], und so empfängt auch die Landgräfin Sophie von Thüringen im Sängerkrieg den besiegten Heinrich von Ofterdingen und deckt den Mantel über ihn; aber im Lied vom Rosengarten thut dasselbe Chriemhilde mit ihrem Schleier dem von Dietrich überwundenen Siegfried.

Formell waren nunmehr beide getrennt, ausgenommen den oben erwähnten stereotypen Gebrauch in der Darstellung heiliger Frauen, oder den Fall, dass die alte Sitte, dem beständigen Gesetze gemäss, sich bei den niederen Classen, beim Bürgerthum und auf dem Lande, fortgesetzt hätte. Die Bäuerinnen mögen wir wohl noch heute ein grosses mantelartiges Tuch über den Kopf nehmen sehen.

Das stellvertretende kürzere oder schmälere Kopftuch, mögen wir es, wenn dichter und verhüllender, Rise, oder wenn dünner und durchsichtiger, Schleier nennen, oder mag es uns mit seiner künstlichen Windung haubenartig erscheinen, hat seinen Platz eingenommen. Wir können allen seinen Wandlungen, seinen Abarten und Ausartungen vollständig nachgehen, denn es ist auf den Bildern oder sonstigen künstlerischen Denkmalen eine nichts weniger als seltene Erscheinung. Aber dennoch ist es auffallend, wie wenig seiner bei den Dichtern, die des Gebendes und des Schapels unzählig oft gedenken, Erwähnung geschieht; nur der einzige Ulrich von Liechtenstein macht nicht ohne guten Grund eine Ausnahme. Die Ursache ist nicht unschwer zu finden. Die Dichter singen von Schönheit, Jugend und Liebe; ihnen gefallen die freien, wallenden Locken und das offene unverhüllte Gesicht, und so singen sie lieber vom duftigen, frischen Rosenkranz, dem zierlichen Goldreif und dem feinen eleganten Gebende. Nicht blos für ihre Augen, auch in Wirklichkeit hatten die hergenden Hauben und Tücher etwas Matronenhaftes angenommen, und wenn die Jugend den Schleier trug, so sollte er nur eine leichte Zierde sein, kein verhüllender Anstandswächter.

Wenn Ulrich von Liechtenstein auf seiner Venusfahrt sich immerdar ängstlich in die Rise einband, so fand er dazu Grund genug, da sein groteskes, stoppelbärtiges Gesicht zur Rolle der Liebesgöttin wenig passen wollte. Er that daher am besten, es ganz den neugierigen Blicken zu entziehen, um sie vor unangenehmer Täuschung zu bewahren, und sein sonderbares Incognito festzuhalten. Jedoch gelang das nicht immer. Einmal ging er als Frau Venus zur Kirche, geleitet unbekannter Weise von einer schönen Gräfin, der er sich für diesen Dienst erkenntlich zeigen wollte.

daz paece ab einem buoch ich nam,
verbunden gar, daz doch niht zam.
der graevinne bot ichz da.
diu hoch geborne diu sprach sâ:
'ir sult di risen fürder nemen,
so mag daz paece mir gezemen'.
zehant dô si daz wort gesprach,
die risen ich von dem munde prach [1].

[1] Grimm, Rechtsalt. S. 60

[1] Lachmann, S. 178.

Die Schöne lacht in Verwunderung einen Mann vor sich zu sehen; um aller guten Weiber willen, deren Kleid er an sich gelegt, will sie ihm aber doch den Kuss nicht vorenthalten.

Übrigens scheint zu seiner Zeit, da er das „Frauenbuch“ dichtete, eine frömmelnde Bussfertigkeit unter den Frauen Mode geworden zu sein, wie ja solche von Zeit zu Zeit wohl einzukehren pflegt. Die trüben Zeiten um die Mitte des XIII. Jahrhunderts mögen leicht Einfluss darauf gehabt haben. Es heisst im genannten Gedicht (Lachmann S. 601):

swa unser kein ein frouwen siht,
diu sitzt sam si ein swester si,
wer solt der gerne wesen bi?
ir gepende si in diu ougen leit;
ir ieglich einen sleier treit:
da mit hat sie verwunden da
den munt, diu wang, da bi die prn.
ir lat an in niht anders sehen
mit willen, wan der ougen prechen
,ob aber sich iwer eine cleit
und kostlich wat an sich geleit,
der zobel und der heftelin
muoz sa ein pater noster sin,
der an ir puosem hanget.

Das Gebende, wie wir sehen werden, hatte sonst nicht die Bestimmung zu verhüllen.

Wie sehr Ulrich von Liechtenstein es sich angelegen sein lässt, sich mit der Rise zu verdecken, sagt er selbst (Lachmann 177):

mit einer risen (diu was guot)
verhant ich mich: ez was min muot
daz an mir iemen solde sehen
iht anders wan der ougen brechen.

Den matronenhaften Charakter dieser Kopfbedeckung finden wir auch darin ausgesprochen, dass sie Wittwentracht geworden war. So lesen wir bei Ottokar von Horneck (Chronicon CLXXII, Pez, S. 165):

die kunigin von Pehaim,
die het sich dahaim
gemacht zinczerlich
sy gepart sendleich.
als die witiben tun sullen.
Ir antlutcz auch man sew behullen
ain slayr chlain und weiz. . . .

Wenn man die Regel nicht zu streng durchführen will, so können wir im Allgemeinen — neben dem Gebende, wie wir noch sehen werden — diese Kopftracht bereits als die der verheiratheten Frauen annehmen, doch weder so, dass sie ihnen ausschliesslich zukam, noch so, dass sie nicht anders daneben sich getragen hätten. Vielmehr erfreuen sich Jugend und Schönheit auch im ehelichen Stande an langgelocktem Haar und dem zierlichen Schapel, und namentlich pflegte bei eleganter Toilette das barettartige und den Lockenfluss nicht hindernde Gebende jede Verhüllung zu ersetzen. Es ist ein ähnlicher Unterschied in der Bedeutung, wie wir ihn heute zwischen Morgen- und Abendtracht, zwischen Negligé und voller Toilette zu finden. Jene Kopftrachten beschränken sich daher mehr auf das Haus und Negligé, auf das Alter und daneben auf besondere Gelegenheiten, wie z. B. Reiten und Reisen. So wird aus ersterem Grunde die Rise von jener hohen Dame getragen, welcher Ulrich von Liechtenstein seinen Dienst gewidmet hat, als sie nächtlicher Weise ihm Einlass in ihr Haus und ihre Zimmer gewährt (Lachm. S. 348, 9). Andere entsprechende Beispiele aus der Manessischen Handschrift folgen weiter unten.

In bürgerlichen Classen dürfen wir Rise und Kopftuch als durchgängige Tracht auch bei erhöhtem Putze annehmen, und ebenso bei dem Landvolk. In einem Gedicht „der bloch“, das im II. Bande der Gesammtabenteuer mitgetheilt ist, wird eine schöne Bäuerin zur Liebe geschmückt, aber mit besserem Gewand, denn einer Bäuerin zukommt, wie es v. 386 (S. 185) heisst. Darunter finden wir denn auch v. 393:

ein sidin houbet lachen guot
und einen wol stenden huot.

Und so im Gedicht von Helmbrecht (Gesammtabenteuer III, S. 311 v. 1068):

dem vri wib ein houbet touch [1]).

In Frankreich mussten im XI. und XII. Jahrhundert die Frauen verschleiert zur Kirche kommen, insbesondere aber zur Communion; erschienen sie ohne Schleier dabei, so wurden sie bis auf den nächsten Sonntag zurückgewiesen [2]).

Die Art, in welcher die Rise getragen wurde, war eben um ihrer leichten und nachgiebigen Beschaffenheit willen, sehr mannigfach. Am meisten schliessen an die einfache Vergangenheit diejenigen Formen an, für welche unsere Fig. 9 bereits ein Muster abgegeben hat und die wir noch am Ende des Mittelalters wieder finden. Die Rise ist in diesem Falle ein langes schmäleres Tuch, welches um Kopf und Gesicht und Hals herumgelegt ist und über die Schulter nach hinten zurückfällt. Sie ist somit in diesem Wurfe nicht unähnlich der uns bereits aus der Männerkopftracht bekannten Sendelbinde, welche mit ihr wahrscheinlich im Zusammenhange steht [3]).

Aber diese einfache, ziemlich natürliche Art entsprach nicht überall dem Formengeschmack der Zeit; er verlangte mehr Künstlichkeit, man möchte sagen, der Natur gegenüber mehr Stylisirung. Das Beispiel, welches ich (nach v. Eye und J. Falke, Kunst und Leben der Vorzeit, Heft 11,

---

[1]) Weitere Beispiele aus dem bürgerlichen Leben: Gesammtabenteuer II, S. 166 v. 331 ff. und S. 346 v. 323. Bildlich Lounandre I, Belgique, XIV. S. „Fermiere“ etc.

[2]) Lounandre, texte, I. p. 84.

[3]) Vgl. das instructive Bild bei Bonnard (Mercuri), Cost. histor. „Noble Vénitienne.“ XII. siecle.

Bl. 2, „deutsche Ritterfrau aus dem XIII. Jahrhundert") unter Fig. 11 mittheile, wird das Gesagte veranschaulichen.



(Fig. 11.)



(Fig. 12.)

Diese Tracht ist bei ritterlichen Frauen, und namentlich auf ihren Grabsteinen bis ins XIV. Jahrhundert eine sehr gewöhnliche. Es findet sich dabei auch, und dürfte auch hier der Fall sein, dass zur Herstellung dieser Kopftracht mehrere Tücher verwendet wurden [1]). Die Falten sind dabei nicht immer so regelmässig künstlich, so stylisirt gelegt wie bei unserem Bilde, zuweilen aber auch viel manierirter. In dieser letztern Richtung zeichnen sich besonders die englischen Damen jener Zeiten aus, wovon uns das grosse Prachtwerk von Stothard, *Monumental effigies*, in einer ganzen Reihenfolge von Beispielen vom XII. Jahrhundert an vollständigen Beweis liefert. Diese Trachten werfen durch ihre Sonderbarkeit ein bemerkenswerthes Licht auf den damaligen Culturzustand Englands. Den Anfang der Entwicklung bietet uns das Beispiel aus der Zeit Wilhelms des Eroberers, Fig. 8.

Mehr dem freien Schleier als der geschlossenen Haube sich nähernd, erscheint das Kopftuch in der Art, wie es von ritterlichen Damen auf den Bildern der Weingarter und der Manessischen Liederhandschrift im Hause oder sonst bei den oben genannten Gelegenheiten getragen wird. Es ist einfach von hinten her über den Kopf gelegt und fällt frei auf Schulter und Rücken, doch nicht tief herab. Fig. 12 gibt ein Beispiel aus der Manessischen Handschrift (v. der Hagen XIX); es ist die Dame auf dem Bilde des Burkard von Hohenfels. Wir sehen hier noch ein Schapal über demselben getragen, welches ein anderes Mal eine Dame zu Pferde darunter führt (ebendort XV); es ist natürlich nur eine Hinzufügung erhöhten Putzes. Auch die oben aus Bonnard angeführte venetianische Dame verbindet ein reiches Schapel mit der Rise in freilich anderer Form [2]).

Der Schleier für sich hatte damals auch entschieden schon die Bestimmung eine blosse Erhöhung des weiblichen Putzes zu sein. Wir meinen hier nicht die Fälle, wo eine fürstliche oder königliche Dame ihn zur Krone trägt, eine Verbindung, die, wie schon oben erwähnt, das ganze Mittelalter hindurch in den zahlreichsten Beispielen fortlebt, und die auch den Zweck hatte, noch neben der Fürstin die Frau zu betonen [1]), was in gleicher Weise durch die Rise geschehen konnte. Um diese Art zu charakterisiren, diene uns (Fig. 13) der Kopf der sogenannten Königin Emma, Gemahlin Ludwigs des Baiern (oder der Königin Ute, Gemahlin Arnulfs, wie Förster will) im Kloster St. Emmeram in Regensburg, deren Grabsteinbild dem XIII. Jahrhundert angehört. (Förster, Denkmale III. Bildnerei.) Mehr als Putz erscheint der Schleier in der Art, wie ihn die Gräfin Beatrix von Rotenlauben (Mitte des XIII. Jahrhunderts) auf ihrem Grabstein [2]) dem gelösten, lockigen, von einem Reif gehaltenen Haar gleichsam nur angelegt hat. Als Mittel zur ganz besondern Befriedigung der Eitelkeit muss der Schleier bei der Herrad von Landsberg der Figur der Superbia dienen, welche als die Personification des hoffärtigen Stolzes und der putzsüchtigen Eitelkeit zu gelten hat. Sie hat ihn mehrfach durcheinander geflochten und turbanartig auf das Haupt gesetzt, dass die langen Enden noch weit nachflattern, während sie auf dem Rosse dahin sprengt. Wir lernen daraus, was die Eitelkeit im XII. Jahrhundert mit dem Schleier anzufangen wusste, denn ohne Anhalt an die Wirklichkeit würde die Künstlerin nicht zu dieser Darstellung gekommen sein [3]).



(Fig. 13.)

Das Gebende, welches dann zunächst im engeren Sinne die Frau bezeichnet, hat seiner Bedeutung und Abstammung nach einen sehr weiten und allgemeinen Sinn und macht darum für die formelle Bestimmung einige Schwierigkeit. Wenn es schon jegliches Band, jede Fessel, die Windeln des Kindes (wir haben noch das Fassgebende) bedeuten konnte, um wie viel mehr mochte es sich für jede Frisur gebrauchen lassen, bei welcher das Haar gebunden, aufgebunden oder umbunden war. Es konnte demnach ebensowohl die Coiffüre des Haares in gewissem Sinne bezeichnen, wie seine Bedeckung, die Haube oder was an der Stelle derselben dienen mochte. So finden wir auch den Ausdruck man möchte sagen für alle Formen, das lose, freie, unbedeckte Haar ausgenommen.

Was den ersten Fall, die Toilette des Haares selbst betrifft, so sagte man davon in entsprechender Weise, das Haar ist „gebunden„ oder „ufgebunden" und „ich binde mir", was freilich auch das Anlegen des Gebendes im anderen

1) So Louandre I, France, XI. S. „Figure de la grande Babylone". Fernere Beispiele ebendort: France XII. S. Fin. 1. „Dame noble"; dann das nachfolgende Blatt France XII. et XIII. S. und ebenso: „Costumes divers" 1 und 2.

2) Weitere Beispiele aus der Manessischen Handschrift bei v. der Hagen, Bildersaal V und XXV, und aus der Weingarter (Stuttg. Bibl.), S. 122.

1) Nur ein paar Beispiele: v. Eye u. Falke, Heft 11, Bl. 1 „Königin Berengaria v. England", 12. Jahrg.; Hefner I, 67, die Kaiserin Anna; Louandre I, France XIII. S. „Marguérite de Provence".

2) Hefner, I 60.

3) Herrad v. Landsberg (Engelhardt), tab. II.

Sinne bedeuten konnte. Blos vom Haare sind die Worte Walthers zu verstehen (111, 18):

ja hoere ich gerne von ir guotiu maere,
diu ir val har uf gebunden hat,
bi ir manegiu hin zer kirchen gat,
diu ir swarzen nac vil hohe blecken tat.
ich waene daz gebende ungliche stat.

Weiter scheint Gebende auch bei Wigalois 863 nichts sagen zu wollen:

ir zöpfe waren gebunden,
mit golde wol bewunden
unz an des hares ende,
so keiserlich gebende
truoc diu maget reine.

Und ebendort v. 1742:

ir houbet was ungebunden,
ir zöpfe wol bewunden
mit golde unz an daz ende.
dehein slahte gebende
fuort diu maget mere.

Am Morgen nach dem Beilager wurde der Braut das Haar „gebunden"; bei der Verlobung trug sie es ungebunden, aufgelöset, über Rücken und Schultern herabfallend. Dieses bräutliche Binden[1]) kann nun eben sowohl vom einfachen Aufbinden des Haares gedacht werden, wie von dem Aufsetzen einer haubenartigen Tracht. Wenn ersteres im bürgerlichen Stande und überall noch im XII. Jahrhundert als das Wahrscheinlichere und Richtigere anzunehmen sein mag, so gilt das zweite für das XIII. Jahrhundert und auch wohl schon in der zweiten Hälfte des XII. für die vornehmere Welt, denn zu dieser Zeit war in ihr die aufgelösete, lockige Haartracht die allgemeine Mode für verheirathete wie unverheirathete Frauen. Wir kommen weiter unten näher darauf zurück.

Insofern als nun das Gebende der verheiratheten Frau als solcher zukommt, wird es auch geradezu „wiplich gebende" genannt. So heisst es eben mit Beziehung der „Magd" und der Frau im j. Titurel 1214, 1215:

ir keusche magetume
der ritter warbe nach ir minne schone,
ein seiden ris ef klare,
dar inne erweben von golde
buchstaben rich furware
die seiten daz er sich des trosten solde,
ob sin reise neme mit eren ende,
durch in so wer sie tragende
fur daz schapel wiplich gebende.

Eine Stelle aus der hl. Martina von Hugo von Langenberg bezeichnet ebenso das Schapel als ein Kennzeichen unverheiratheten Standes (24,66):

Got saztir uf ir houbit
als megden ist irloubit
ein rich geblümtes schappel.

[1]) Beispiele s. bei Müller, Wörterbuch I, S. 129. 134.

Und mit Bezug auf die Ehe werden auch die Worte bei Helbling I,1176 zu fassen sein:

bi den gebenden sint die vrowen wol getan
und stent in wiplichen an.

Die Unbestimmtheit des Ausdrucks Gebende in formeller Beziehung, wie hinsichtlich seiner Bedeutung der weite Umfang dessen, was er fasste, machten ihn aber ebenso auch bei der Jungfrau anwendbar, wie wir das schon bei den aus den Wigalois so eben angeführten Stellen sahen. Parz. 778, 27 heisst es von der Jungfrau Kondrin:

ir gebende was hoh unde blanc.

Auch wenn es im Nibelungenlied (Zarncke S. 86, 6) heisst:

Sehs und ahzec frouwen hiez man komen dan,
die gebende truogen,

so werden darunter schwerlich lauter verheirathete verstanden sein.

Auch der Form nach war das Gebende nicht weniger schwankend. Wir haben bereits gesehen, wie es dem Schapel gegenüber gestellt worden ist, und doch heisst es Parz. 426, 28:

ein schapel was ir gebende,

und dann weiter von demselben:

ir munt den bluomen nam ir pris,
uf dem schapele deheinen wis
stuont ninder keiniu also rot.

Hier ist das Gebende also ein Blumenkranz. Ebenso 232, 17:

daz waren juncfrouwen clar,
zwei schapel über bloziu har,
blüemin was ir gebende.

Bei Tristan 17608 trägt die Königin Isot ein schapel von kle âne gebende. Im Wigalois (851 flg.) trägt eine edle Jungfrau ein reiches Schapel, dabei gelocktes Haar, hinten aber in lange Zöpfe gewunden mit schönen Bändern und Borten, was ein kaiserlich Gebende heisst.

Aus einer Erzählung im 2. Bande der Gesammtabenteuer ersehen wir, dass auch die Rise ein Gebende genannt wird, und zwar formell, wie wir gesehen haben, nach erster Bedeutung sehr füglich.

Das Gedicht heisst: Der Reiher.

Die Stelle lautet S. 166 v. 331:

si nam mit ir hende
her us ein stolz gebende,
si sprach: gevater, ir sit mir getriuwe,
nu nemet hin die risen niuwe.

Ebenso ist bei Ulrich v. Liechtenstein in der eben angeführten Stelle (Lachm. S. 601, 16) das Gebende ein Schleier, womit das ganze Gesicht bis auf die Augen verbunden ist.

Ein andermal erscheint es aber nur mit dem Schleier verbunden: so bei der Condrie im Parz. 778, 27:

ir gebende was hoh unde lanc:
mit manegem dicken umbehanc
was ir antlütze verdecket.

Diese Verbindung erscheint auch bildlich als eine sehr häufige. Ebenso könnte man die Stelle des Nibelungenliedes erklären (Zarncke S. 206, 4), wo Etzel von Chriemhilt mit einem Kusse angefangen wird:

uf rihte si ir gebende . . .

oder bei Wilh. d. H. I. 130, 6:

daz gebende er von dem munde brach
und kuste si minneclichen da.

Allein in beiden Fällen wäre es möglich, auch an eine andere Form des Gebendes zu denken, zumal an der Stelle des Nibelungenliedes noch hinzugefügt wird: ir varwe wol getan diu luhte ir uzem golde, und anderswo (S. 89, 4 bei Zarncke), gelegentlich Brunhildens Empfang von Seiten der Chriemhilt, ganz ähnliches vom Schapel ausgesagt wird:

da wart gerücket hoher mit wünneclicher hant
viel manec schapel riche, do si sie enpfiengen in daz lant.

Da das Schapel in keinem Falle über das Gesicht herunterhing, so erscheint das Aufrücken desselben nur wie ein Zeichen der Höflichkeit, ähnlich unserm gelüfteten Hut. —

In den bisherigen Beispielen erschien das Gebende fast wie der allgemeine Ausdruck für jede Art von Kopf- oder Haartracht mit Ausnahme des aufgelösten, unbedeckten Haares: es zeigte sich uns als Rise und Schleier, als Schapel oder Blumenkranz und als aufgebundenes und in Zöpfe geflochtenes Haar. Aber sicherlich bezeichnet es auch ebensowohl im beschränkten Sinne eine ganz besondere Gattung, und zwar eine Art von Haube, welche auf den Bildern vom Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrhunderts bis gegen die Mitte des XIV. und vereinzelt noch darüber hinaus, man kann wohl sagen die gewöhnlichste Tracht vornehmer Frauen ist. Sie findet sich in Frankreich, England und Italien in gleicher Weise wie in Deutschland, aber wo ihre ursprüngliche und erste Heimath ist, dürfte sich eben so schwer sagen lassen, als ihre Entwicklung aus den Reifen und Stirnbinden der Urzeit — falls sie aus ihnen entsprungen ist — sich nachweisen lässt. Ihre Bezeichnung in Deutschland ist auch deutschen Ursprungs, und wenn sie in Italien und in der Provence „benda,“ „banda,“ „la bande“ genannt wird, so dürfte diese Benennung schwerlich dazu beitragen, über ihre Originalität zu Gunsten der romanischen Mode zu entscheiden [1]).

Die durchgängige Form dieses Gebendes ist eine dem Kopf ziemlich anschliessende Haube mit breitem aufrechtstehenden, steifen Rande und — durchaus gewöhnlich, doch nicht ausnahmslos — einer Binde, die von Schläfe zu Schläfe um das Kinn herumgeht. Wir erkennen diese Eigenthümlichkeiten, welche nach einander und neben einander viele Varietäten zulassen, an allen folgenden Beispielen. Diese Binde konnte — wie ein Sturmband — vom Kinn weg über den Kopf gelegt werden. So Orgeluse, die stets kampffertige Spötterin, bei Parzival 515, 1:

si hete mit ir hende
underm kinne daz gebende
hin ufez houbet geleit.

Es wird das als ein Zeichen von Streitlust ausgelegt.

Es wird ohne Frage diese Art des Gebendes sich an ältere Formen anlehnen, in der beschriebenen Gestalt aber dürfte sie kaum vor dem Ende des XII. Jahrhunderts auftreten. Herrad von Landsberg kennt sie noch nicht: ihre Frauen tragen Schleier oder Rise, jüngere unbedecktes Haar, sei es aufgelöst oder in Zöpfe geflochten. Auch die Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels unterscheidet ganz in derselben Weise die Frauen mit dem Kopftuch, die Mädchen mit blossem Kopf. Zu den ältesten und einfachsten Beispielen dürfte dasjenige gehören, welches ich hier unter Fig. 14 mittheile [1]); es ist von weissem Stoff und sieht formell noch sehr unentwickelt aus. Es mag dem Anfang des XIII. Jahrhunderts angehören. Ihm ähnlich nach Zeit und Form ist das Gebende einer Dame bei Louandre (I, XII. et XIII. S. „*Cost. divers*“ Nr. 1) das aus bindenartig gefaltetem Tuche künstlich zusammengelegt erscheint.


(Fig. 14.)

Schon festere Formen zeigen einige Beispiele auf den Tafeln, welche Heider seinen „liturgischen Gewändern aus dem Stifte St. Blasien im Schwarzwald“ beigegeben hat [2]). Auf Taf. VIII sehen wir eine Dame beim Mahle sitzen, die ein weisses Gebende über langem, aufgelöstem Lockenhaar, ganz nach der Mode der ausgebildeten Minnezeit, trägt. Ein wenig älter dürfte Taf. VII, *D* sein, wo eine Dame mit dem Gebende über dem in Zöpfe geflochtenen Haar bekleidet ist. Dass die Dame hier mit diesem Putze im Bette liegt, ist gewiss gegen die Sitte und wohl nur eine Unachtsamkeit des Componisten oder durch besondere Umstände veranlasst.

Ein sehr altes Beispiel findet sich auch bei Smith, *Ancient Costume*, die Gräfin Adelisia, Gemahlin Alberts de Vere, Earls von Oxford, vom Jahre 1215. Hier aber besteht die Haube des Gebendes aus einem breiten diademartigen Reif, der mit Edelsteinen ringsum besetzt ist; er ist gelb, ob aber golden, wird nicht gesagt; die Kinnbinde ist wie gewöhnlich. Ganz ähnlich Louandre I, France XIII. S. „*Dame noble*“. Diese Art von Gebende wird gemeint sein, wenn es von der blonden Isot in Heinrich von Freibergs Tristan (4504) heisst:

---

[1]) Louandre, texte I. p. 54, 131.

[1]) Nach Eye und Falke a. a. O. Heft 33, Bl. 2. „Männl. u. weibl. Trachten aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.“

[2]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission IV. Band.

und suaz ich von gebende
ie gehort oder geles,
noch richer ir gebende was,
des sie do truok die reine
mit edelem gesteine
durchwieret und gezieret
schone und kostlichen genuok,
ir houbet eine krone truok
ob dem gebende glander.

Die Krone in Verbindung mit dem Gebende ist auf deutschen Bildwerken eine nicht ungewöhnliche Erscheinung. Sehr interessant sind in dieser Beziehung besonders die berühmten Statuen im Dom zu Naumburg [1]), wovon Fig. 15 ein Beispiel ist. Wie die Krone, so konnte auch ein einfacher Blumenkranz auf dem Gebende getragen werden. So liebte es die blonde Isot (a. a. O. 3762):


(Fig. 15.)

daz si staeles gerne truok
ein frisches bluomen krenzelin
uf dem gebende sidin.

Viele Beispiele aus dem XIII. Jahrhundert finden sich in Hefner's Trachtenbuch. Im ersten Bande, Taf. 85, sind beide sagenberühmte Gemahlinnen des Grafen Ernst von Gleichen mit dem Gebende geschmückt. Hier ist die Abweichung von der gewöhnlichen Form nicht bedeutend. Grösser sind die Varietäten bei den Bildern, welche Hefner aus einem Evangelienbuch in Aschaffenburg (I, 64) mittheilt. Der Herausgeber setzt sie zwar ins XII. Jahrhundert, aber gemäss der völlig entwickelten Tracht dieser Periode gehören sie entschieden in das nächstfolgende. Hier sehen wir Gebende verschiedener Art, darunter selbst ein viereckiges, das nach dem Beispiele der viereckigen Kronen nicht vereinzelt dasteht [2]). Mehrfach zeigt sich hier auch der Schleier mit dem Gebende verbunden, entweder so, dass dieses auf ihm ruht, oder so, dass jener an der Spitze des Gebendes befestigt ist. Von der letzteren Art findet sich ein sehr hübsches Beispiel bei der Zusammenstellung von weiblichen Kopftrachten des Mittelalters bei Lacroix, *Le moyen âge etc. III. Modes et Cost. Pl. XVI* [3]).


(Fig. 16.)

Um das Jahr 1300 geben die Bilder der Manessischen Liederhandschrift von einer Varietät des Gebendes die zahlreichsten Beispiele; es ist die alte Form, wie sie die mitgetheilten Bilder zeigen, nur zieht sich um den oberen Rand ein Pelzbräm herum. Fig. 16 ist ein Muster davon nach dem Bilde, welches den Gedichten des von Aist beigegeben ist [1]). Wie hier, erblicken wir es überall auf dem lang aufgelösten, lockigen Haar, welches die Damen in den beiden Bilderhandschriften kennzeichnet. Nur ist bemerkenswerth, dass die Weingarter dieses Gebende nicht hat, wofür ihr eine Art Schapel eigenthümlich ist, die wir weiter unten werden kennen lernen.

Es dürfte bemerkenswerth sein, dass die Farbe des Gebendes ganz vorzugsweise weiss ist, daher es denn auch bei Parzival (Lachm. 556, 12) heisst:

so manege clare frouwen
mit so lichtem gebende.

Dem zunächst finden wir gelb auf den Bildern; gelwez gebende ist schon dem Prediger Berthold anstössig (Bert. 401) und später noch im Alsfelder Passionsspiele klagt Magdalena, da sie ihren Putz als Zeichen der ehemaligen Eitelkeit ablegt:

o we, gele gebende [2]).

Übrigens kommen auch verschiedene andere Farben vor, wie z. B. bei den oben erwähnten Gemahlinnen des Grafen von Gleichen.

Wir haben uns dieses Gebende, welches sich, wie die Bilder zeigen, so schön mit der allgemeinen Mode des langen, freien Haares vertrug, als den erhöhten Putz vornehmer, ritterlicher Frauen vorzustellen, gegenüber der verhüllenden Haustracht der Rise oder des Kopftuches. Wir haben hieran zu denken, wenn wir bei Parzival (807, 27) von Kondwiramur lesen:

do diu künegin ir reisegewant
ab gezoch und sich gebant;

oder wenn Walther von der Vogelweide sagt:

swa ein edelin schoene frouwe reine
wol gekleidet und wol gebunden
dur kurzewile zuo vil liuten gat.

Wir mögen aus dieser Stelle schliessen, dass das Gebende als Gesellschaftstracht galt. Die verschiedenen Länder machten dabei, wie schon aus den angeführten Beispielen ersichtlich, keinen Unterschied, wenn es auch bei Parzival (776, 13) heisst:

wibe gebende, nider, hoch,
alsez nach ir lantwise zoch. —

Seiner ursprünglichen Bedeutung nach kann das Wort Schapel *(capello, capellus, chapel, chapeau)* fast noch einen weiteren Sinn in Anspruch nehmen als Gebende, und musste auch in seiner romanischen Heimath für mancherlei verschiedene Dinge als Bezeichnung dienen. Aus der Fremde

[1]) Förster, Denkm. V. Bildnerei, I.
[2]) Lonandre I. France XII. S. (fin) Nr. 4.
[3]) Das Gebende des XIII. Jahrhunderts begegnet uns, wenn wir darauf achten wollen, so zahlreich auf den Bildwerken aller Art, dass es genügen wird, hier nur noch auf ein paar Beispiele aufmerksam zu machen: Hefner I, 40; Förster, Denkmale V. Malerei, Figuren einer Mauerzeichnung im Domhof zu Magdeburg.

[1]) V. d. Hagen, Bildersaal XIII, vgl. damit XVII, XVIII u. s. w. Hefner I, 17, v. Eye und Falke, Heft 29, III. 2, Bild des Sängers Scharfenberg.
[2]) Bei Kurz, I, 725.

aber nach Deutschland herübergekommen, schränkte es hier seine Bedeutung auf eine bestimmte Gattung von Kopfschmuck ein, und ist unter anderm nie für den Hut gebraucht worden. Dieses Schapel nun in seinem deutschen Sinne, wenn es auch gegenständlich beschränkt war, dehnte sich doch in seiner Anwendung weiter aus als das Gebende im engeren Sinne, welches fast ausschliesslich der verheiratheten Frau zukam. Im Gegensatz dazu haben wir schon oben an einigen Beispielen aus der hl. Martina und dem jüngeren Titurel gesehen, dass das Schapel der Jungfrau als solches sich eignet. Aber das nur in so fern, als ihr dieser Schmuck erlaubt war, als sie ihn tragen durfte; im Übrigen war das Schapel die Tracht jeden Alters und sogar beider Geschlechter.

Wir haben schon früher bei der männlichen Kopftracht Gelegenheit gehabt, das Schapel, so weit es dort in Betracht kam, näher zu besprechen. Der Unterschied für beide Geschlechter war nur der, dass es von den Frauen noch in ausgedehnterem Masse gebraucht wurde, und auch wohl in einigen besonderen Formen. Die übrigen waren beiden in dem Masse gemeinsam, dass sie von den einen wie den andern in gleicher Weise getragen werden konnten. Die Galanterie wusste sich das zu Nutzen zu machen und das Schapel wanderte oft von der Frau zum Manne und vom Manne zur Frau. So singt Walther (134, 135):

Nement frowe disen cranz,
Also sprach ich zeiner wol getanen maget
so zieret ir den tanz
mit den schönen bluomen als ir uffe traget;
het ich vil edele gesteine,
daz muoz uf uwer houbet,
obe ir mirs geloubet.
Frowe ir sit so wol getan,
daz ich uch min schappel gerne geben wil,
daz allerbeste daz ich han.

Ihrerseits gibt die Königin Ysopey dem Ritter Segramors ein kostbares Schapel (Wigamur 3386), und eben so (Titurel 1210 ff.) Sigune ein sehr reiches an Schionatulander, der es auf dem Helme trägt. Ähnlich ein Ritter bei Ulrich von Liechtenstein (186, 25).

Indem die durchgehende Grundform des Schapels in Deutschland ein Reif ist, der sich über der Stirn um die Haare schlingt, ist sein häufiger und nothwendiger Gebrauch nur eine natürliche Folge der damaligen Mode des langen, freien Lockenhaares, das er zusammen zu halten hatte, um Augen und Gesicht zu schützen, oder überhaupt die nicht kunstlose Toilette zu bewahren. Schon im Nibelungenliede wird das angedeutet (1594, 2 Lachm.):

si truogen uf ir houbten von golde liehtiu bant
(daz waren schapel riche) daz in ir schoene har
zerfuorten niht die winde.

Eben sowohl war aber auch das Schapel mit Anlehnung an die uralten Formen der Diademe und Binden nur ein Schmuck, ein Kopfputz, der die Schönheit des natürlichen Haares heben sollte. Es konnte daher der Zweck die Formen des Schapels nicht beschränken, und wir finden alle unter diesem Namen begriffen von dem kronenähnlichen Diadem an bis zum einfachen Kranz von frisch gepflückten Blumen oder grünem Laub; zwischen ihnen steht der einfache, schlichte oder mit Edelsteinen besetzte Reif und die schmiegsame Binde, „das lichte Band".

Das kostbarste Schapel wohl, welches sich am meisten der Krone nähert, ist dasjenige, welches nach der eben angeführten Stelle Schionatulander als Geschenk Sigunens auf seinen Helm befestigt. In drei Staffeln erhob sich ein breiter Goldstreif, ringsum mit Perlen und edlen Steinen geschmückt und mit allerlei Thieren in erhabener Arbeit verziert; zwei schmale Zirkelstäbe liefen mit Inschrift herum; hinten fielen Senkel herab „mit fremden stricken wehe geflochten in mannige schrenkel" — was auf Bildern namentlich bei Kronen vorkommt. Fremden (byzantinischen) Ursprungs, wird es auch hier als solches anerkannt.

ditz schapel wer eine werde krone.

Die Dichterphantasie lässt es diesem Schmuck, wie wir sehen, an Reiz nicht ermangeln, aber die damalige Goldschmiedekunst hätte vermocht, ihn zur Wirklichkeit zu machen. Hier an dieser Stelle ist mit dem Schapel noch eine ebenfalls mit bedeutungsvoller Inschrift versehene Rise verbunden (s. oben), welche der Geliebte als Banner an seine Lanze befestigt (U. v. Liechtenstein. 186, 25).

In ähnlicher Weise ist mit edlen Steinen und erhabener Arbeit das Schapel geschmückt, welches Ysopey dem Ritter Segramors gab (Wigamur 3389).

es was von gold wol ergraben
und manig fogel wol erhaben,
und auch manig tierlein clain . . . .

Ein gleiches trägt eine junge unverheirathete Königstochter ebendort v. 4514; und so finden sich noch viele andere Beispiele.

Diesem breiteren, reich verzierten Schapel gegenüber liebte man es aber auch einfacher wie einen schmalen Reif, der mit Steinen besetzt wurde. Von dieser Art war das Schapel der Isot (Tristan 10966):

si truok vf ir houbete
einen cirkel von golde
smal, als er wesen solde
geworht mit spaehem sinne
da lagen gemmen inne . . .

Ebenso das Schapel der schönen Phyllis, als sie sich rüstet, den weisen Aristoteles zu bethören (Gesammtab. I. p. 27. v. 238):

si saste uf ir houbet
einen zirkel von golde
der was smal als er solde.

und die Steine „von des Werkmannes Weisheit mit rechter Geschicklichkeit hineingelegt“ [1]).

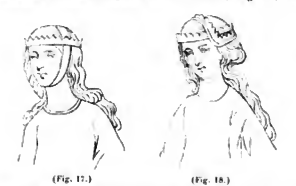
Drittens konnte das Schapel auch nur ein einfaches Band sein, das um das Haar geschlungen wurde. Aber diese Sitte erscheint seltener in gegenwärtiger Periode, wie in der vorhergehenden, oder wenigstens verschönern es die Dichter aus eigener Machtvollkommenheit. So trägt die Königin Nyfrogar zu Pferde (Wigramur 4926):

ain harpant von edelm gestain
geworcht mit ganczem vieysz,
darzwischen grosz perlein weysz,
in rechter weyse geleneket
und auf ir har gesencket.

Als ein reiches Band mögen wir es auch bei Wigalois 851 erkennen:

diu maget truoc ein schapel,
daz was weitin (blau) unde gel,
rot, brun unde wiz;
daran lac vil groser fliz
von golde und von siden [2]).

Da im Ganzen diese Arten des Schapels denen der Männer gleich sind, so können wir hinsichtlich der Abbildungen auf die männliche Kopftracht und die dort mitgetheilten Beispiele verweisen. Nur zwei wollen wir hier denselben noch hinzufügen. Das erste davon, Fig. 17, ein



(Fig. 17.) (Fig. 18.)

gezackter Reif mit einer Kinnbinde, gehört (v. d. Hagen, Bildersaal Taf. IV) einer Dame an auf dem Bilde des Herzogs Heinrich von Breslau in der Manessischen Handschrift. Wir haben hier eine Art Verschmelzung des Schapels mit dem Gebende. Das andere, Fig. 18, findet sich einigemal in der Weingarter Handschrift, immer weiss von Farbe. Unser Beispiel ist von der Dame auf dem Bilde des Albrecht von Johannsdorf (S. 47) genommen [3]).

Wie man einmal alles, was Kopf und Haar umschlang, Schapel nannte, so lag die Übertragung auf den Blumenkranz nahe. Die Lust am Frühling und seinen Blumen, an der freien, frischen, duftigen Natur im Gegensatz zu den engen, keineswegs einladenden Wohnungen jener Zeit, jene Naturfreude, die aus der ganzen Minnepoesie uns entgegenspringt, hatten die Sitte, sich vor aller Welt Augen zu bekränzen, zu einer sehr beliebten werden lassen. Frisch, wie man im Grünen sich erging, wie man im Walde oder unter Zelten lagerte, brach man die Blumen oder die grünen Zweige und wand sie zum Kranz, die Dame für den Herrn, der Herr für die Dame.

da wir schappel brachen ê,
da lit nu rif un snê,

singt Walther (148) und an anderer Stelle (135):

frowe, ir sit so wol getan,
daz ich ueh min schappel gerne geben wil
daz allerbeste daz ich han,
wizer un roter bluomen weiz ich vil.

Aber nicht blos im Freien wurden die Kränze aufgesetzt; auch im Hause waren sie ein beliebter Schmuck. So die Jungfrauen auf Munsalvage (Parz. 232, 15):

daz waren juncfrouwen clar,
zwei schapel über bloziu har,
blüemin was ir gebende.

Oder weiterhin (234, 9):

dise ahte juncfrouwen kluog,
iestlichiu ob ir bare truog
ein kleine blüemin schapel.

Die Herren thun es ihnen gleich bei ihrer Haartoilette (ebendort 776, 6):

da streich manc ritter wol sin har,
dar uf bluomniu schapel. [1])

Die blonde Isolde, in der Wildniss mit Tristan, hat wenigstens (17608):

ane gebende
ein schapel ufe von klê:

und in der Fortsetzung Heinrichs von Freiberg führt ein junger Bote (1183):

der linden loubes ein schapel.

Das Augsburger Stadtrecht (F. 90 *b*) kennt noch andere: swer ein schapel uf treit von salbei, von ruten,



(Fig. 19.)

[1]) Weitere Beispiele: Grimm Altd. W. III. p. 61; Trist. 11136; Troj. Kr. 2910; Ott. v. Horneck I. XVII bei Pez. p. 80, andere bei Weinhold, Frauen, S. 462.

[2]) Beispiele einfacherer Art bei Müller, Wörterb. s. v. harbant.

[3]) Vgl. damit S. 23 und 72. Beide Liederhandschriften sind reich an bildlichen Darstellungen von Schapeln verschiedener Art.

[1]) Trist. 676, Trist. (H. v. Freib.) 3762, Wigal. 10519, 11296, Parz. 436, 28

oder von isopen oder von boly (Polei) . . . ez si wirt oder husvrouwe oder êhalt.

Eine bildliche Darstellung dürfte hier für die Natur selbst überflüssig erscheinen, doch will ich aus der Manessischen Handschrift (v. d. Hagen VII) das Bild einer Dame mittheilen, die im Begriff ist ein solches Blumenschapel dem Grafen Toggenburg auf das Haupt zu setzen, der verliebten Sinnes ihre Kemenate auf der Leiter ersteigt. Zumal diese Dame selbst ein Schapel anderer Art auf ihren Locken trägt. Fig. 19. Die Blumen sind hier, wie wir sehen, an einem festen Reif gebunden.

In Frankreich, vorzugsweise in der Provence, war schon damals eine Art von Schapel Mode, Federkränze, Reifen oder Bänder mit Pfauen- oder Fasanenfedern an der Seite oder über der Stirn [1]; was Deutschland betrifft, so gehören sie hier erst der nächstfolgenden Periode an.

(Schluss folgt.)

[1]) Louandre, texte I, p. 144.

Kloster Hohenfurth in Böhmen [1]).

Aufgenommen und beschrieben von Bernhard Grueber.

(Mit einer Tafel.)

I.

Geschichtliche Notizen.

In der südlichsten Ecke Böhmens, am Ufer der Moldau, welche gerade an dieser Stelle ihren bisherigen Lauf ändert und in entgegengesetzter Richtung fortfluthet, liegt das nach allen Seiten hin abgeschlossene Cistercienser-Stift Hohenfurth, welches im letztverflossenen Sommer 1859 zum sechstenmale das Jubeljahr seines Bestehens feierte.

Wenn es auch keiner aussergewöhnlichen Veranlassung bedurft hätte, um diesem hochwichtigen Denkmale eine grosse künstlerische und archäologische Aufmerksamkeit zuzuwenden, so waren die Jubiläumsfeierlichkeiten doch Ursache, dass die sämmtlichen Klosterbaulichkeiten wieder in guten Stand gesetzt und zu diesem Zwecke gründlich untersucht werden sollten.

Über die Stiftung selbst, über das Gedeihen der jungen Anstalt so wie die einzelnen Erwerbungen und sonstigen Schicksale besitzt das Kloster eine höchst reichhaltige und interessante Urkundensammlung; dürftig hingegen erscheinen die Nachrichten in Bezug auf die Baugeschichte, und weder die Zeit der Kirchengründung noch die Anlage der übrigen Gebäude können mit voller Bestimmtheit nachgewiesen werden.

Das Stift Hohenfurth wurde gegründet von Wok Rosenberg und seiner Gemahlin Hedwig, gebornen Gräfin Schaumburg oder Schauenburg; und zwar unferne des Fleckens Hohenfurth (Altovadum, Wyssybrod), in einer damals noch zum grossen Theil mit Urwald bedeckten Gegend. Verschiedene Sagen, welche sich an diese Stiftung knüpfen, denen zufolge einer von den Rosenberger Herren beim Übersetzen über die hochangeschwollene Furth in Lebensgefahr gerieth und die Klostergründung gelobte, können hier um so mehr übergangen werden, da sie bereits in den angeführten Schriften ausführlich behandelt sind.

Es scheint, dass der Stifter, Graf Wok Rosenberg, dem Bischof von Prag Johann III. sein Anliegen und die zu machende Stiftung mündlich vorgetragen habe (vielleicht um durch diesen einige Hindernisse beseitigen zu lassen); denn die älteste der Urkunden, welche das Stift besitzt, rührt von besagtem Bischof her und enthält die bischöfliche Bestätigung des Klosters und aller hiezu angewiesenen Mittel und Einkünfte.

Diese Urkunde [2]) ist am 1. Juni 1259 ausgestellt, an welchem Tage die Klosterkirche in Beisein vieler hohen Herren und der Verwandten Wok's durch Bischof Johann eingeweiht wurde.

Es hatte mithin der Stifter alle Vorarbeiten schon ausführen lassen, ehe er sein Vorhaben öffentlich kund gab, und neben einem Theile der Kirche bestanden auch schon andere Gebäude, denn der Bischof erwähnt ausdrücklich des Conventes.

Wann aber der Bau begonnen, ist in vollständiges Dunkel gehüllt, doch dürfte der Umstand, dass die ersten Ordensglieder aus dem nahen Kloster Wilhering, gestiftet 1146, bei Linz herübergezogen wurden, hinweisen, dass Graf Rosenberg schon seit längerer Zeit mit diesem Stifte in Unterhandlung gestanden ist. Es liegt also nahe, dass ein baukundiger Mönch aus Wilhering zwischen 1250 und 1259 die zur Einweihung nothwendigen Bauten hergestellt habe.

Otto hiess der erste Abt, der mit noch zwölf andern Ordensgliedern aus Wilhering kommend, im Jahre 1259 in Hohenfurth einzog. Eine Inschrift unter seinem Bilde (freilich erst im XVII. Jahrhundert verfasst), drückt sich also aus: Otto, Protoabbas Altovadenus e Hilaria duodecim cum patribus ab Henrico filio Petri de Rosis, qui ex voto

[1]) Über Hohenfurth sind bereits zwei selbstständige Monographien im Buchhandel erschienen, nämlich:

1. Der Ursprung des Cistercienser-Stiftes Hohenfurth, von Dr. Maximilian Millauer, Ordenspriester, ddo. Prag 1814.

2. Das Cistercienser-Stift Hohenfurth in Böhmen, von Dr. Franz Isidor Prosko. Linz 1859.

Die letztgenannte Schrift enthält eine gedrängte Übersicht der Schicksale des Klosters, das Verzeichniss der Äbte, und den Abdruck der Stiftungsurkunde, wesshalb derselbe hier für überflüssig gehalten wurde.

Eine fernere Abhandlung über Hohenfurth findet sich in der Sammlung: „Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens“, verfasst von Ferdinand Mikowec.

[2]) Vollständig abgedruckt in Dr. Prosko's Abhandlung.

A



B



gez. v. B. Grueber.

Druck aus der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien 1859.

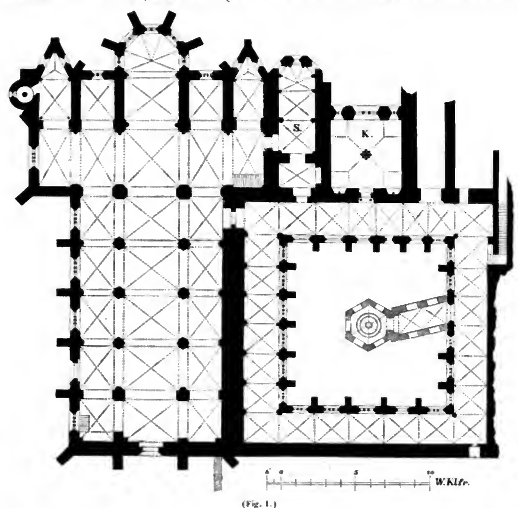
ad aedes St. Annae, praevio consensu a Guielmo de Montagu generali anno 1240 in scripto petito hunc locum in monasterium delegit, 1259 solenniter introductus. Obiit venerabilis hic praesul 1261. In einer gewissen Abhängigkeit von Wilhering verblieb das Hohenfurther Stift sehr lange und der dortige Abt wird in Urkunden regelmässig Vater-Abt (Abbas pater) genannt.

Ob nun bei der erwähnten Kirchenweinweihung der Chor der bestehenden Stiftskirche eingeweiht wurde (wie

Kloster übergeben, damit das Kirchendach aufgestellt und unterhalten werden könne.

Nach mancherlei Unfällen, welche im XV. Jahrhundert das Kloster betroffen, liess Abt Thomas II. die sehr beschädigten oder zerstörten Fenster der Kirche zwischen 1470 und 1480 neu herstellen.

Als ausserordentliche Thatsache sei noch angeführt, dass Hohenfurth das einzige Stift in ganz Böhmen ist, welches durch die Hussitenstürme nicht berührt wurde.



(Fig. 1.)

es damals üblich war, die Weihung nach erfolgtem Chorschlusse vorzunehmen) oder nur die an die Kirche anstossende, jetzt als Sacristei dienende Capelle, bleibt zweifelhaft; indem eine Indulgenz vom Jahre 1310 den Ausdruck „die grosse Stiftskirche“, gewissermassen als Gegensatz zu einer zweiten vorhandenen, gebraucht. Dass der Bau dieser Kirche sehr langsam vorwärts schritt und erst in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts vollendet wurde, beweisen zahlreiche Indulgenzen, welche zu Beiträgen auffordern, und insbesondere eine Stiftung der Herren Johann und Peter II. von Rosenberg, welche im Jahre 1385 den Ort Tychoraz (Ziehgras) nebst einer Geldschenkung dem

Dieses sind die wesentlichsten der urkundlichen Nachrichten, welche sich auf den Kirchenbau und die übrigen damit in Verbindung stehenden alten Theile des Klostergebäudes beziehen: die unzähligen Notizen und Belege über die in späterer Zeit aufgeführten Baulichkeiten sind für den hier gestellten Zweck ohne Belang.

II.

Baugeschichte.

Auf einem sich von Westen nach Osten abdachenden Hügel und umgeben mit Mauern und Thürmen liegen die weitläufigen Stiftsgebäude, in Verbindung mit diesen die

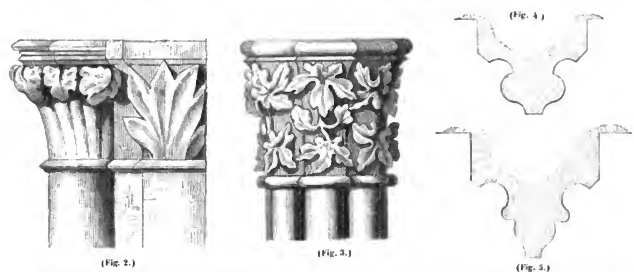
Kirche, deren Gefälle von dem Portale der Westseite bis zu den Strebepfeilern des Chores 9 Fuss beträgt. Die Kirche ist von drei Seiten frei, an die Südseite lehnen sich aber ein geräumiger Kreuzgang, die Sacristei und der alte Capitelsaal an. Nördlich der Kirche liegen innerhalb der Ringmauern ein grosser Küchengarten, das Amtsgebäude und die Einfahrt mit den dazu gehörigen Ökonomiebauten, an welche sich gegen Westen hin die Stiftsapotheke, das Bräuhaus und andere derartige Einrichtungen anschliessen. Östlich von der Kirche bildet das Prälaturgebäude den Abschluss gegen die Moldau hin, woran das alte und neue Conventgebäude, umgeben mit einem herrlichen Ziergarten, stossen. Die Conventgebäude stehen mit dem Kreuzgang in Verbindung und über dem Nordflügel dieses Ganges befindet sich der Museumssaal mit einer bemerkenswerthen Bildergallerie.

Gegenstand dieser Abhandlung sind die Kirche, der Capitelsaal, die Sacristei und der Kreuzgang, deren Grundriss wir in Fig. 1 beifügen.

getrieben werden kann und nur die Capellenbauten zeigen einige Ornamentik. Die ungewöhnlich lange Bauzeit lässt sich also in Anbetracht der obigen Dimensionen nur durch den Mangel an geschickten Arbeitern, besonders Steinmetzen erklären, der um so empfindlicher wirkte, als das Baumateriale harter, sehr grobkörniger Granit ist.

Wenn nun die Hohenfurther Denkmale keinen Überfluss an architektonischem Schmuck kundgeben, so gewähren doch die vorhandenen Einzelheiten hohes Interesse, sowohl durch die Art der Ausbildung, wie auch wegen ihres Vorkommens daselbst.

Der Bau ist offenbar an der Ostseite begonnen worden, und zwar erscheinen die Apsiden mit den fünf dazu gehörigen Capellen, dann die Sacristei (im Grundriss *S*) mit dem Capitelsaal (*K*), als die zuerst hergestellten Objecte. Das Querschiff verräth schon eine etwas spätere Zeit und in dem Langhause geben sich allenthalben Erinnerungen an das fünfzehnte Jahrhundert kund.



(Fig. 2.) (Fig. 3.) (Fig. 4.) (Fig. 5.)

Beim ersten Anblick überrascht die Kirche durch die eigenthümliche Gestaltung der Ost- oder Chorseite. Neben dem aus dem Achteck geschlossenen Mittelschiffe springt aus der Wandfläche auf jeder Seite eine dreieckige Apsis vor, deren südliche wieder mit dem Chorschluss der Sacristei zusammenhängt (siehe Taf. 1 *A*). Die Kirche ist eine mit einem Querschiffe durchzogene Hallenkirche.

Der Chor hat verhältnissmässig geringe Tiefe, die jedoch bei den schlanken Verhältnissen der Schiffe nicht auffällt.

Im Lichten beträgt die ganze Länge der Kirche 170, die Breite durch das Querschiff 92 und durch das Langhaus 58 Wiener Fuss. Auf das Presbyterium entfallen von obiger Gesammtlänge nur 38 Fuss, und die Breite des Mittelschiffes, mit dem das Querschiff die gleichen Maasse einhält, beläuft sich auf 27 Fuss.

Durch die ganze Halle, so wie durch die übrigen alten Theile des Klosters waltet eine Einfachheit, die kaum weiter

Der sich aus den Gebäuden von selbst ergebenden Eintheilung folgend, sei dem Capitelsaale die erste eingehendere Betrachtung gewidmet. Der Eingang, dessen Spitzbogen von Capitälen in den gewöhnlichen Übergangsformen (Fig. 2) getragen wird, erinnert an die frühere romanische Kunstperiode, während das Gewölbe des Saales und die Composition des Capitäls auf der Mittelsäule (Fig. 3) manchen Beobachter zu dem Schlusse verleiten möchte, dass sie der spätesten Gothik angehören. Doch wird man bei näherem Eingehen auf Construction und Behandlung bald gewahr werden, dass dieser Saal durchaus gleichzeitig hergestellt wurde und keine spätere Hand die ursprüngliche Architectur ummodelte. Nur 27 Fuss im Quadrat messend, macht der Capitelsaal bei aller Einfachheit einen unvergesslichen Eindruck. Die Höhe lässt sich nicht ganz genau angeben, da der Fussboden bedeutend aufgefüllt worden ist. Es ist desshalb in dem Durchschnitte (vgl. Taf. I, *B*) die Höhe von der Rosette bis an den Fussboden nach einer Restaura-

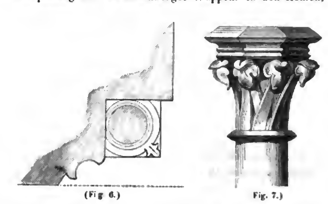
tion des Säulenfusses angenommen worden, nach welcher sich die Saalhöhe auf 15½ bis 16 Fuss gestaltet hat. Der Mittelpfeiler, dessen mit Weinlaub umranktes Capitäl in Fig. 3 mitgetheilt wurde, besteht aus acht um einen Kern gestellten Säulchen, eine in der Übergangszeit oft vorkommende Form. Der Glanzpunkt ist das schöne Rundfenster, dessen Profil noch alte Motive zeigt. Die karniessförmigen Rippen (Fig. 4) des Muldengewölbes werden von verschiedenen Bestien, Hasen, Fröschen u. s. w. unterstützt und in den Schlusssteinen kommen die bekannten Symbole, die segnende Hand und das Osterlamm vor.

In diesem Gemache, in der Wand gegen die Sacristei, soll das Haupt des schönen Zawiš von Falkenstein aus dem Geschlechte der Grafen von Rosenberg, des berühmten Ritters und Sängers, eingemauert sein. Seine Leiche — er wurde bekanntlich auf Befehl seines Stiefsohnes, des Königs Wenzel II. mit dem Fallbeil Angesichts seines eigenen Schlosses Frauenberg hingerichtet — ruht in Hohenfurth in der Familiengruft der Rosenberge.

Die Sacristei, mit dem Capitelsaale ziemlich gleichzeitig erbaut, zeigt in den Gewölberippen (Fig. 5) eine ungleich reinere gothische Profilirung als wir sie an den Rippen des Capitelsaales in Fig. 4 kennen gelernt haben. Die Capitäle oder Gurtwiderlager sind frei von romanischen Reminiscenzen, eben so die aus Blättern gebildeten Schlusssteine.

Desto auffallender treten aber die älteren Bildungsweisen wieder hervor an dem Eingange, welcher von der Sacristei in die Kirche führt.

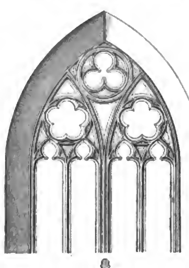
Im Bogenfelde dieses Portales sehen wir inmitten einer reichen Arabeske aus Eichenblättern die aus den Wolken herabreichende Hand einen mit Weinlaub behängten Traubenstock beschützen. Zur Rechten und Linken, halb versteckt unter den Blattverschlingungen schauen Fuchsköpfe hervor, nach den Trauben hinstarrend: das Ganze ist umgeben mit einem Kranze von Rosen und Waldklee, einer Anspielung auf das Rosenberger Wappen. In den Kehlen,



(Fig. 6.) Fig. 7.)

welche den Thürbogen einfassen, zieht sich eine doppelte Reihe von Eichenblättern und Lilienornamenten hin von besonders gefälliger Anordnung.

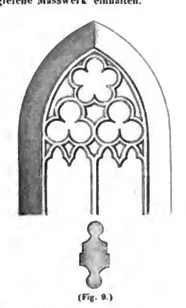
Man erkennt auf den ersten Blick, dass dieselbe Hand, welche das Capitäl der Mittelsäule im Saale ausgeführt hat, auch bei Bearbeitung dieser Thürdecoration thätig war. Der Bildner scheint ein frommer Ordensmann gewesen zu sein, der vieles gesehen hat, in der Formenkenntniss den übrigen Steinmetzen voran war und mit denkbarstem Fleisse diese Ornamente aus dem unfügsamsten Material meisselte. Die Basen der an dieser Thüre angeblendeten Säulen sind noch mit dem Eckblatte versehen und die beiden Knospen-Capitäle zeigen besonders zierliche Formen (Fig. 6 und 7).





(Fig. 8.)

Die östliche Partie der Kirche mit Inbegriff des Querhauses wurde ziemlich gleichzeitig mit den eben beschriebenen Theilen aufgeführt, wenn auch das Fenster des Querschiffes (Fig. 8) etwas spätere Behandlung verräth als die Chorfenster (Fig. 9), von denen alle fünf das gleiche Masswerk einhalten.

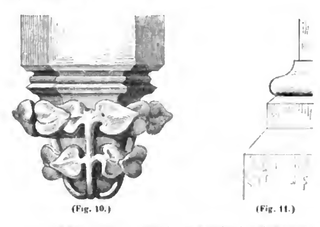


(Fig. 9.)

In den vier neben dem Presbyterium befindlichen Capellen, welche dem Innern einen sehr bedeutsamen Ausdruck geben, kommen an den Rundstäben wieder ganz ähnlich gebildete Capitäle vor wie in der Sacristei (Fig. 10); auch die Rippen und Schlusssteine bleiben sich gleich.

An der Aussenseite ist die Chorpartie mit dem Querschiffe von einem Sockelgesimse umgeben, welches aber schon beim Anschlusse des letzteren an das Langhaus sich in die aufsteigende Bodenhöhe verläuft. Dieser Sockel

(Fig. 11) ist an der Ostseite wechselnd zwischen 4 bis $5^1/_2$ Fuss hoch.



(Fig. 10.) (Fig. 11.)

Das Dachgesimse (Fig. 12) umzieht in einfachster Form, nur aus Kehle und Plättchen bestehend, die ganze

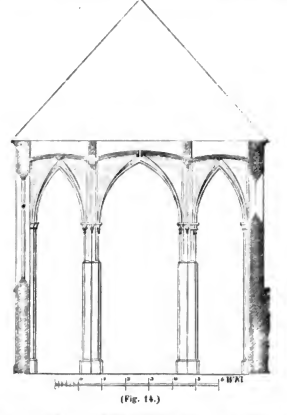


(Fig. 12.) (Fig. 13.)

Kirche, eben so sind die sämmtlichen horizontalen Gesimse an den Strebepfeilern wie das Kaffgesims (Fig. 13) an allen Theilen der Kirche gleich und nach derselben Schablone gearbeitet.

Während die Chorpartie mit dem Querschiffe, von unbedeutenden Nebensachen abgesehen, ziemlich in unveränderter Gestalt sich bis auf unsere Tage im Innern erhalten hat, erlebten die Schiffe mancherlei Änderungen, welche theils durch Brandunglücke und die Modernisirungslust der Zopfzeit, theils durch unbekannte Ursachen herbeigeführt wurden.

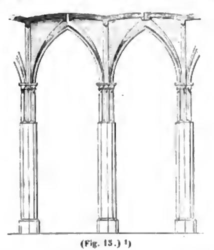
Sogleich beim Eintritte in die Kirche fällt jedem Beschauer die Bildung der Pfeiler auf, welche in der Höhe etwa 10 Fuss unterhalb der Kämpferlinie plötzlich ohne alle Motivirung absetzen, sich verengen und zugleich andere Grundformen annehmen. Die sämmtlichen Pfeiler der Schiffe, fünf auf jeder Seite, sind im Grundrisse achteckig, und zwar steht bei den beiden Vierungspfeilern und den beiden hintersten, gegenwärtig durch eine eingebaute Orgelempore entstellten Schiffspfeilern das Achteck in gerader Stellung (nämlich die Frontseiten parallel mit den Achsen), während bei den sechs Mittelpfeilern das Achteck auf die Spitze gestellt ist. Die erstern setzen oberhalb in die Kreuz-, letztere in eine Art Sternform um; alle aber sind dermalen mit zopfigen Capitälen versehen, welche wahrscheinlich während der unter Abt Johann IV. (1669—1687) stattgehabten Reparatur nur mit Gyps angeblendet worden sind. Dass diese Pfeilerform nicht ursprünglich sei, erkennt man im ersten Augenblicke; da sie aber in der Gegend wiederholt vorkommt, namentlich in der schönen Erzdechanteikirche zu Krumau, dann in Gojau, Unterhaid und noch einigen Orten, verdient sie um so mehr einige Beachtung, als die Hohenfurther Kirche das älteste derartige Beispiel bietet. Da das Dachwerk über der Kirche mehrere Male abgebrannt ist, und bei dieser Gelegenheit die Gewölbe, vielleicht auch die Pfeiler, mitgelitten haben, lässt sich die in Rede stehende Form einfach als eine nöthig gewordene Verstärkung erklären, wobei die obere Verengung als die ursprüngliche Grundgestalt angesehen werden dürfte. Dass irgend ein technischer Grund diese Anordnung hervorgerufen habe, lässt sich nicht bezweifeln, so wie es gewiss ist, dass sie in der Folge, wie z. B. in Krumau, geflissentlich eingehalten worden ist und dann weitere Nachahmung fand. Der Querdurchschnitt (Fig. 14) und ein Joch des Längenschnittes



(Fig. 14.)

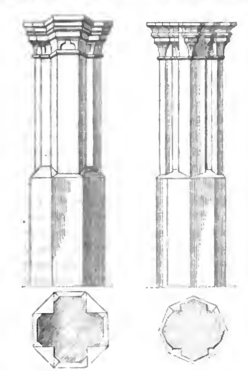
(Fig. 15) erklären die Pfeilerstellung; die Art der Einziehung ist sowohl für die Pfeiler der Vierung wie für die des Langhauses in Fig. 16 und 17 mitgetheilt. Ob unter den gegenwärtigen verzopften Capitälen mit zum Theile aufwärts geschweiften Gliedern vielleicht die alten Kämpfer noch vorhanden sind, könnte nur durch Abschlagen der Gypstünche ermittelt werden, wozu sich bisher keine Gelegenheit bot.

Unter Fig. 18 ist das Profil der Gewölberippen in den Schiffen mitgetheilt, es ist stumpfer und schwerfälliger als



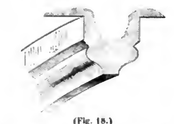
(Fig. 15.) [1])

im Chore, so wie auch die im Langhause vorkommenden Schlusssteine flach und ohne alle ornamentale Bedeutung sind.



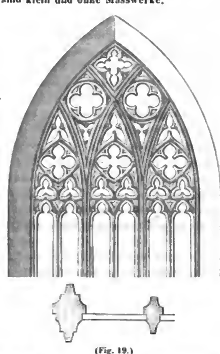
(Fig. 16.) (Fig. 17.)

In Fig. 19 ist das grosse, an der West- oder Giebelseite befindliche Fenster mitgetheilt, welches, wie jene des Langhauses, der unter Abt Thomas II. dem Hohenfurther bewerkstelligten Restauration angehört, welche zwischen 1480 und 1493 stattfand. Die Arbeiten aus dieser Zeit sind aus sehr ungleichem grobkörnigen Granit gefertigt und stehen in Bezug auf Durchbildung weit hinter den ältern Steinmetzarbeiten des Chores zurück. Der Periode des Abtes Thomas gehören an: die fünf nördlichen Fenster des Langhauses, das obige grosse Fenster und wahrscheinlich auch



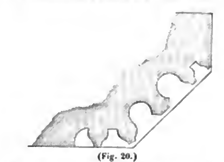
(Fig. 18.)

die darunter befindliche Thüre. Die südlichen Langhausfenster sind klein und ohne Masswerke.



(Fig. 19.)

Die um das Jahr 1470 wieder hergestellten Fenster zeigen die verflachten Formen der Spätzeit, lassen aber auch erkennen, dass gerade in den Cistercienser-Klöstern die Gothik am reinsten erhalten wurde und ferne blieb von



(Fig. 20.)

jenen Übertreibungen und Willkürlichkeiten, die sich an den Wladislaw'schen Bauten finden.

[1]) In demselben Massstabe wie Fig. 14 dargestellt.

An der Westseite befand sich in frühester Zeit wahrscheinlich gar kein Eingang und der jetzt bestehende, dessen Profil in Fig. 20 ersichtlich ist, scheint erst bei Gelegenheit der Fenster-Restauration am Ende des XV. Jahrhunderts eingesetzt worden zu sein.

Die Hohenfurther Kirche hatte ursprünglich keine Orgelempore; die gegenwärtige mit der dahin führenden Stiege wurde gegen Ende des XVII. Jahrhunderts eingebaut. Um dieselbe Zeit wurde auch vor dem nördlichen Eingange eine höchst abgeschmackte Vorhalle errichtet (nach einer darin befindlichen Inschrift 1695), welche vor zwei Jahren entfernt worden ist. Eben so wurde auch eine im rechten Flügel des Querschiffes befindliche Treppe, welche in das Conventgebäude führte, bei Gelegenheit der neuen Restaurationsbauten abgetragen, wie auch verschiedene an der Aussenseite der Kirche angeklebte Mauerwerke. Gegenwärtig ist das Äussere gänzlich, das Innere grösstentheils von entstellenden Zuthaten späterer Zeit gereinigt.

Wenn man den Grundriss des Klosters überblickt, erkennt man alsobald, dass Kirche und Kreuzgang mit den hier geschilderten Partien nach einem gleichzeitigen, sehr einheitlichen Plane angelegt worden sind, dass aber die Ausführung in so verschiedenen Zeiten manche Abweichungen herbeigeführt hat. Von dem in XIV. Jahrhundert erbauten Kreuzgange ist nur die Seite gegen die Kirche hin ziemlich unangetastet geblieben; die drei anderen Seiten wurden wahrscheinlich nach dem Brande von 1536, jedoch mit Beibehaltung aller alten Werkstücke, neu aufgestellt, woher sich die vielen Unregelmässigkeiten der Eintheilung schreiben.

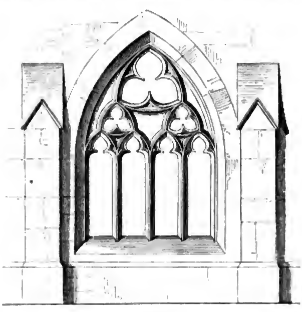
Die sechseckige Brunnen-Capelle in der Mitte nebst dem dahin führenden Gange gehört der neueren Zeit an, hält jedoch die alte Grundform ein: der Gang mochte indess ehemals eine andere, regelmässigere Linie gebildet haben.

Trotz so mancher durch Zeit und Unfälle verursachten Beschädigungen bleibt dieser Kreuzgang einer der bemerkenswerthesten im Lande und übertrifft an malerischem Interesse die meisten der bekannten. Eine der am besten erhaltenen Partien längs der Kirchenseite wird in Fig. 21 mitgetheilt.

Die im Jahre 1858 durch den hochwürdigsten Herrn Stiftsabt eingeleitete Restauration umfasste zunächst die gesammte Aussenseite der Kirche. Es wurden zuerst die abhanden gekommenen Fenster des Presbyteriums neu hergestellt, verschiedene angeflickte Vorbaue entfernt und alle Gesimse ergänzt. An der Nordseite wurde ein stylgemässes Portal an der Stelle eines sehr zopfigen Vorhauses eingefügt und alle Strebepfeiler erhielten neue Köpfe. Auch das Innere des Kreuzganges ward in die Restauration einbezogen und in Stand gesetzt. Bei allen diesen Arbeiten wurden die ursprünglichen Formen, die auch überall aufgefunden werden konnten, zu Grunde gelegt und eingehalten.

Erwähnt sei noch die Lage des Klosters, welches, wie mit einem einzigen geschickten Griffe, gerade auf den zweckmässigsten Punkt der Gegend gestellt zu sein scheint.

Überblickt man die Gegend, so kommt man zur Überzeugung, dass dasselbe nirgends anders als an seine gegenwärtige Stelle gebaut werden konnte. Es ist eine eben so



(Fig. 21.)

auffallende als traurige Thatsache, dass jener gesunde Natur- und Formensinn, mit welchem die älteren Bauwerke, vorzugsweise aber die meisten Klöster, auf die richtige Stelle gesetzt sind, unserer Gegenwart ganz und gar mangelt. Während wir die günstige Lage, die malerische Wirkung so manches alten, an sich vielleicht nicht einmal schönen Gebäudes nicht genug bewundern können, müssen wir auch im Gegensatze gestehen, dass gar viele unserer kunstgerechten und planmässigen Neubauten die Umgebung eher verunzieren als heben. Mag nun unsere moderne Einrichtung, dass die Baukunst mehr der Schreibstube und dem Bücherkasten als der praktischen Übung entstamme, oder der Umstand, dass das Utilitätsprincip der Gegenwart zu sehr allen künstlerischen Bestrebungen entgegenwirke, die Ursache des angegebenen Missstandes sein, das bleibe dahingestellt.

Gewiss ist, dass der Sinn, eine Baustelle auszuwählen und richtig zu benützen, so lange vorhanden war als die noch ungetheilte Kunst in der Religion ihre Stütze fand, und erst verloren ging im Ringen der einzelnen Kunstrichtungen nach Selbstständigkeit.

Die übrigen Merkwürdigkeiten Hohenfurths, die Bibliothek, die Gemäldegallerie u. s. w. wurden bereits in diesen Blättern, und zwar im Julihefte 1858 (siehe: Bericht über eine kunstarchäologische Reise in Böhmen und Mähren, von Dr. J. E. Woeel) ausführlich besprochen, wesshalb

deren nochmalige Beschreibung hier um so mehr überflüssig sein dürfte, als dieser Aufsatz nur den monumentalen Bauwerken gewidmet ist.

In den Kirchenschiffen kommen keine Schluss-Steine im Gewölbe vor und die Simsungen bestehen meist aus geraden oder leichtgeschwungenen Linien, ohne Beigabe der kräftigen Rundstäbe, womit alle Profile der östlichen Seite ausgestattet sind. Die gegenwärtige Orgelempore wurde später eingebaut, ursprünglich entbehrte die Kirche einer solchen Einrichtung.

Auffallend und aus technischen Gründen nicht zu erklären erscheint die südliche, an den Kreuzgang anstossende Wand mit einer Stärke von 9 Fuss, welche durchaus solide, nämlich ohne dazwischen befindliche Höhlungen oder Gänge sein soll. An den erst oberhalb des Kreuzganges befindlichen Fenstern dieser Wand fehlt alles Masswerk; wogegen die Fenster der Nordseite, und wahrscheinlich auch das grosse an der westlichen Fronte, durch Abt Thomas wieder damit ausgestattet worden sind.

Die kunstarchäologische Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines.

Von Karl Weiss.

Als vor drei Jahren der Wiener Alterthumsverein in einem Zustande auffallender Unthätigkeit sich befand, so dass der Ausschuss selbst seinen Verpflichtungen hinsichtlich der jährlich herauszugebenden Publicationen nicht nachzukommen vermochte, tauchte zuerst der Gedanke auf, kleine Ausstellungen mittelalterlicher Kunstobjecte in Verbindung mit Vorträgen zu veranstalten, um den Mitgliedern einen kleinen wissenschaftlichen Ersatz für ihre bisher bewiesene Geduld bieten zu können. Diese kleinen, improvisirten Ausstellungen waren von einer überraschenden Theilnahme begleitet und bald regte sich der Wunsch nach einer Ausstellung von Kunstgegenständen aus dem Mittelalter in grösserem Massstabe, so wie sie bereits in England und in den Rheinlanden wiederholt abgehalten wurden. Im Frühjahre 1860 fasste daher der Ausschuss des Wiener Alterthumsvereines auf meinen Antrag den Beschluss, im kommenden Herbste solch ein Unternehmen zu verwirklichen, und ein Comité, bestehend aus dem Präsidenten des Vereines Freih. v. Helfert, dem Ministerialsecretär Dr. G. Heider, Professor v. Eitelberger, dem Geschäftsleiter Dr. Lind und den Ausschüssen Camesina, Widter und dem Antragsteller wurde niedergesetzt, dem die ganze Durchführung der Arbeiten zur Ausstellung übertragen wurde.

Das Comité ging nicht ohne ernste Besorgniss an die Lösung der ihm übertragenen Aufgabe. Denn je näher die Sache in Erwägung gezogen wurde, desto grössere Schwierigkeiten zeigten sich, je weiter dasselbe in seinen Einleitungen fortschritt, desto mehr wuchs die Verantwortung. Vor allem handelte es sich um die Frage, ob das Unternehmen in jenen Kreisen, auf deren Unterstützung es zunächst angewiesen war, die entsprechende Theilnahme finden werde. Da nämlich von den Künsten des Mittelalters heut zu Tage fast nur mehr in den Kirchenschätzen Überreste aufbewahrt werden, so war die Verwirklichung der Ausstellung von dem Umstande abhängig, dass die Kirchenfürsten und Klöster des österreichischen Kaiserstaates dem Vereine ihre alten und zum Theile in materieller Beziehung sehr werthvollen Kunstschätze für die Dauer der Ausstellung anzuvertrauen sich geneigt zeigten. Eine zweite Frage war die Wahl eines passenden und vollkommene Sicherheit gewährenden Locales, und eine dritte die Bestreitung der bedeutenden Kosten, ohne nicht die ohnehin beschränkten Mittel des Vereines derart zu erschöpfen, dass er in seiner Wirksamkeit zur Verfolgung anderer nicht minder wichtiger Zwecke gestört wird.

Wir haben bereits im verflossenen Jahrgange der „Mittheilungen" hervorgehoben, von welch günstigem Erfolge die Einladungen des Comités an die verschiedenen Kirchenfürsten und Klöster begleitet waren. Mit wenigen Ausnahmen erklärten sich alle mit kunstsinnigem Verständnisse bereit, das Unternehmen auf das wärmste unterstützen zu wollen, und begrüssten dasselbe als einen erfreulichen Beweis des wachsenden Interesses an jener Epoche der christlichen Kunst, wo diese namentlich in den Klöstern Heimath und Pflege gefunden hatte. Dem Beispiele der geistlichen Corporationen schlossen sich sodann eine Reihe von Stadtgemeinden, Provincialvereinen und Privatpersonen an, in deren Sammlungen zur Ausstellung geeignete Objecte aufgefunden wurden, so dass das Comité dieser Sorge bald enthoben war und mit Beruhigung weitere Einleitungen treffen konnte. Nach dem uns vorliegenden gedruckten Kataloge sammt Nachträgen, wonach sich die Zahl der ausgestellten Gegenstände auf 471 belief, waren — nach Kronländern und Orten gegliedert — folgende Kirchenschätze, Klöster, Pfarren, Stadtgemeinden, historische Vereine und Private in der Ausstellung vertreten.

I. Österreich unter der Enns. Altenburg: Klosterschatz; Baden: Stadtgemeinde; Bruck a. d. Leitha: Gemeinde; Eggenburg: Gemeinde; Gars: Gemeinde; Heiligenkreuz: Klosterschatz; Herzogenburg: Klosterschatz; Klosterneuburg: Klosterschatz; Krems: Gemeinde; Kuenring: Pfarre; Marchegg: Gemeinde; Matzen: Pfarre; Melk: Schatz; Prüglitz: Pfarre; Rabenstein: Pfarre; Retz: Gemeinde; Seitenstetten: Klosterschatz; Waidhofen a. d. Ybbs: Gemeinde; Wasserburg: Graf

Baudissin; Wien: Domschatz zu St. Stephan, der geistliche Schatz der Hofburgcapelle, Stift Schotten und Stadtgemeinde; ferner Seine Eminenz der Cardinal-Erzbischof von Wien; Ihre Excellenzen: Graf Wickenburg und Baron Koller, die Freiherren v. Rothschild, Vater und Sohn, die Herren: Steiger-Amstein, Prof. Führich, Director Koch, Director J. Böhm, Maler Amerling, Bildhauer H. Gasser, Minist. Secretär Dr. G. Heider, Seidenzeugfabrikant K. Leemann, Vicehofbuchhalter v. Sava, Maler Cramolini, Ingenieur A. Essenwein, die Antikenhändler Oberndorfer und M. Kaff, die Kaufleute Breul und Rosenberg, der Ministerialbeamte Paul Walter, Realitätenbesitzer G. Schwarz und F. Danninger; Wiener-Neustadt: Stadtgemeinde und Neukloster; Ybbs: Stadtgemeinde und Pfarre; Zwettl, Klosterschatz.

II. Österreich ob der Enns. St. Florian: Klosterschatz; Kremsmünster: Klosterschatz; Lambach: Klosterschatz; und Linz: Landesmuseum.

III. Salzburg. Salzburg: Carolino-Augusteum, Domschatz, Schätze der Stifte St. Peter und am Nonnberg, Spitalkirche.

IV. Steiermark. Admont: Schatz des Stiftes; Göss: Dechantei; Gratz: das ständische Verordneten Collegium und Graf Attems; Grosslobming: Pfarre; Judenburg: Pfarre; Schönberg: Pfarre.

V. Kärnthen. Friesach: Pfarre; Gurk: Seine fürstbischöfliche Gnaden; Klagenfurt: der historische Verein; Kolbnitz: Pfarre; Maria Saal: Pfarre; St. Paul: Klosterschatz.

VI. Krain. Laibach: das Landesmuseum.

VII. Böhmen. Hohenfurth: Klosterschatz; Prag: Goldschmiedezunft; Sedletz: Pfarre; Tepl: Klosterschatz.

VIII. Mähren. Hradisch: Herr Ed. Promber; Raigern: Schatz des Stiftes.

IX. Tirol und Vorarlberg. Brixen: Domschatz; Trient: Professor Sulzer; Wilten: Schatz des Stiftes.

X. Ungarn. Kaschau: Domschatz; Kirchdrauf: Pfarre; Leutschau: Pfarre.

XI. Croatien. Agram: Domschatz.

XII. Galizien. Lemberg: das ruthenische Nationalhaus.

Aus dieser Übersicht ist daher zu entnehmen, dass am stärksten in der Ausstellung die deutsch-erbländischen Provinzen, und andere Kronländer wie Venetien, Siebenbürgen, Istrien, Dalmatien, Schlesien und die Bukowina gar nicht vertreten waren. Die geringe Betheiligung Ungarns erklärt sich übrigens — abgesehen von politischen Gründen — daraus, dass in Pest für das Frühjahr 1861 eine archäologische Ausstellung von Seite des Nationalmuseums vorbereitet wird und aus diesem Grunde mit allen hiezu bestimmten Kunstobjecten zurückgehalten wurde. Ebenso war die am 1. Jänner 1861 in Lemberg stattfindende Eröffnung der dritten Ausstellung polnischer Alterthümer Ursache, dass aus dem an alten Kunstschätzen nicht armen Galizien fast Nichts eingesendet wurde. Dessenungeachtet war die Ausstellung von solcher Bedeutung und solchem Umfange, dass sie — vom wissenschaftlichen Standpunkte aus — nach dem Urtheile competenter Personen keine Vergleichung mit ähnlichen Unternehmungen des Auslandes zu scheuen hatte.

So wie nun die Bemühungen des Comités in dieser Richtung von dem glücklichsten Erfolge begleitet waren, eben so befriedigend löste sich die Frage hinsichtlich der Wahl des Locales. Mit freundlichster und uneigennützigster Zuvorkommenheit überliess die Direction der k. k. priv. Nationalbank dem Vereine für die Dauer der Ausstellung die entsprechenden Räumlichkeiten in dem neuen geschmackvollen Bankgebäude auf der Freiung, und der Erbauer desselben, Architekt Ferstl übernahm die Leitung des sehr zweckmässigen Arrangements der Ausstellung.

Was die Bestreitung der Kosten anbelangt, so wurde, um wenigstens einen Theil derselben zu decken, von dem Comité der Beschluss gefasst, nur den Vereinsmitgliedern den dreimaligen Besuch der Ausstellung unentgeltlich zu gestatten, alle übrigen Personen dagegen blos gegen Erlag eines bestimmten Eintrittsgeldes zuzulassen. Die Theilnahme des Publicums war aber so gross, dass die gesammten Kosten der Ausstellung aus den eingeflossenen Eintrittsgeldern gedeckt wurden und die Mittel des Alterthumsvereines selbst in keiner Beziehung in Anspruch genommen werden durften. Während der ganzen Dauer der Eröffnung vom 15. November bis 10. December hatten die Ausstellung gegen Erlag eines Eintrittsgeldes ungefähr 2500 Personen besucht.

Forschen wir nun nach dem geistigen Ergebnisse der Ausstellung, so sind es vorzugsweise zwei Gesichtspunkte, welche hiebei in Betracht kommen; in der einen Beziehung wurde nämlich eine Übersicht des reichen mittelalterlichen Kunststoffes des Kaiserstaates gewährt, und in der anderen jenem Theile des Kunstgewerbes, welcher sich mit der Reproduction mittelalterlicher Kunstformen beschäftigt, die Gelegenheit geboten, in den Stylcharakter und die Technik einer Reihe vorzüglicher Objecte tiefer einzudringen.

Für das Studium der Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates ist zwar in den letzten Jahren Ausserordentliches geleistet worden, und die k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale darf es sich, ohne Selbstüberhebung, gewiss zum Verdienste anrechnen, dazu durch ihre in rascher, ununterbrochener Folge erschienenen Publicationen viel beigetragen zu haben [1]). Aber einerseits gestattete die Reichhaltigkeit

---

[1]) Der Verfasser einer Reihe gediegener und viel gelesener Aufsätze über die Ausstellung des Alterthums-Vereines in der „Wiener Zeitung" anerkennt auch die Verdienste der k. k. Central-Commission in seinem ersten Artikel mit folgenden Worten:

„Noch vor wenigen Jahren wäre eine solche Ausstellung unmöglich gewesen, denn der reiche Kunststoff des Kaiserstaates, über einen Gürtel

des Stoffes bisher nur einzelne Objecte der verschiedenen Kronländer in Abbildungen zur Veröffentlichung zu bringen, und andrerseits ersetzt zu einem eindringlichen und fruchtbaren Studium auch nicht das getreueste Bild den Werth des Originals. Um anzuregen, zu bilden und sich das mehr Äusserliche der Formen anzueignen, genügt allerdings eine mit Verständniss aufgefasste Zeichnung; um aber tiefer in den Geist der Composition einzudringen und die Eigenthümlichkeit der Technik zu erfassen, ist eine genaue Besichtigung der Kunstobjecte selbst unerlässlich. Jene, welche daher die Kunstarchäologie nach ihrem vollen innern Werthe erfassen wollten, waren bisher genöthigt, die in den verschiedenen Ländern zerstreut aufbewahrten Gegenstände mühsam und mit nicht geringen Mitteln aufzusuchen. Und selbst auf diesem Wege sahen sie immer nur Einzelnes und konnten keine Vergleichwegen mit anderen ähnlichen Kunstwerken anstellen. Solch ein fruchtbarer Überblick des Kunststoffes wie durch eine Ausstellung war nicht möglich, zudem in Österreich noch kein Museum für mittelalterliche Kunstschätze besteht.

Es ist ferner sattsam bekannt, in welcher Weise sich unsere Industrie der mittelalterlichen Kunstformen bemächtigt hat. Gothische Motive, weil sie eben zum Modeartikel geworden, brechen sich in verschiedenen Köpfen Bahn, aber wie wenige haben sie bisher mit Verständniss benützt, wie unglücklich und roh waren bisher die meisten Versuche in der angedeuteten Richtung! Wem ein feineres Gefühl für die Form, ein edlerer Geschmack in der Composition nicht abhanden gekommen, dem wird gewiss die Ausstellung vielfältige Belehrung geboten, aber auch der Unverstand klar geworden sein, welcher sich auf diesem Gebiete bisher breit zu machen gewusst hat.

Ich denke, diese beiden Gesichtspunkte sprechen laut genug für die Bedeutung der Ausstellung, und jene, denen noch immer dieser Gewinn zu gering erscheint, dürften sich über den Beruf und das Ziel jeder Wissenschaft schwerlich je ein gesundes Urtheil gebildet haben.

Indem ich nun an die Besprechung des Inhaltes der Ausstellung schreite, muss ich hervorheben, dass eine vollständige Aufzählung aller Kunstobjecte nicht in der Absicht dieses Berichtes liegt. Wer hierüber Auskunft haben will, den verweise ich auf den im Drucke erschienenen Katalog, welcher nebst kurzen Beschreibungen auch angibt, woher jeder Gegenstand rührt und welcher Zeit derselbe angehört. Auch liegt es in der wissenschaftlichen Tendenz dieser Blätter, dass den mittelalterlichen Objecten eine grössere Aufmerksamkeit als jenen der Renaissance gespendet wird. Nicht dass die „Mittheilungen“ den Werth und die Bedeutung der letztgenannten Kunst-Epoche unterschätzen, sondern dies würde auf ein Gebiet führen, welches bis jetzt diese Blätter nur ausnahmsweise betreten haben.

Der Eintheilung des Kataloges folgend, beginne ich mit den in der Ausstellung vorhanden gewesenen kirchlichen Kunstwerken.

A. Kirchliche Kunst.

Altäre. An Gelegenheit hätte es dem Comité nicht gefehlt, die Ausstellung mit grösseren Altaraufsätzen, namentlich aus der gothischen Epoche zu schmücken. Die Räumlichkeiten zu solchen Objecten waren aber zu beschränkt, als dass Ersteres darauf Rücksicht nehmen konnte; überdies wäre auch aus anderen Gründen die Aufstellung von grossen Flügelaltären nur in dem Falle gerechtfertigt gewesen, wenn sie das Werk eines sehr bedeutenden Künstlers gewesen sein würden. Als eine Ausnahme sind daher die zwei aufgestellten Flügel des berühmten gothischen Altars in Oberösterreich zu betrachten, welche zur Zeit der Ausstellung in Wien waren, um durch Director Engerth einer Restauration unterzogen zu werden. Der Altar zu St. Wolfgang in Oberösterreich gehört sowohl hinsichtlich seiner Sculpturen als auch seiner Gemälde zu den bedeutendsten Werken der mittelalterlichen Kunst, und sein Meister Michael Pacher aus Brunecken in Tirol zu den hervorragendsten Künstlern des XV. Jahrhunderts[1]). Jeder der beiden Flügel hat nach aussen und innen zu zwei über einander stehende Gemälde, von denen jener der Evangelienseite auf der inneren Fläche die Geburt und Beschneidung Christi, und jener auf der Epistelseite die Opferung im Tempel und den Tod Mariens vorstellt. Pacher war ein Zeitgenosse Herlen's, Zeitbloom's und Mantegna's, er stand unter dem Einflusse sowohl der deutschen als der venetianischen Schule, und wusste in vieler Beziehung die Eigenthümlichkeiten beider Kunstrichtungen zu vereinigen. Dies spricht sich auch in den erwähnten Gemälden aus, und bemerkenswerth ist nur die Ungleichheit der Behandlung der einzelnen Figuren,

---

weil von einander getrennter Länder zerstreut, war auch jenen, die für die Erforschung desselben ebenso thätig als begeistert waren, in seiner Gesammtheit unbekannt, und auch rücksichtlich jener Gegenstände, die ihrer Vergessenheit entrissen wurden, fehlte der Masstab wissenschaftlicher Kritik, der sich eben nur erfahrungsmässig aus dem reichen Überblick des gesammten Stoffes ergibt. Dass nunmehr diese Grundlagen geboten sind, haben wir zum grössten Theile den im In- und Auslande zur ehrenvollsten Anerkennung gelangten Bemühungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale zu danken, welche innerhalb des kurzen Zeitraumes ihres Bestandes durch geordnete Institutionen, die über die ganze Monarchie ihren Einfluss zur Geltung brachten, und durch den ununterbrochenen wissenschaftlichen Verkehr, den sie durch ihre Publicationen zur lebendigen Gestaltung brachte, nach allen Seiten hin die erhöhte Aufmerksamkeit auf die kostbaren Kunstüberreste der Vorzeit hinlenkte und längstvergessene und unbeachtete Kunstobjecte, sowohl aus dem Bereiche der Architectur als der Kleinkünste an das Tageslicht zog“.

[1]) Vgl. Dr. Ed. Freiherr v. Sacken „Der gothische Flügelaltar zu St. Wolfgang in Oberösterreich“ in Heider's und Eitelberger's „Mittelalterlichen Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates“, I. Bd, S. 124, Taf. XIX.

von denen manche nicht über die gewöhnliche Manier jener Epoche hinausgehen, andere dagegen vom feinsten, künstlerischen Studium Zeugniss ablegen. Kleine Altärchen waren in der Ausstellung drei vorhanden. Der eine derselben im Besitze des Stiftes St. Peter in Salzburg (Nr. 5) ist interessant durch seine Reliefs aus Perlmutter, welche am Ständer und auf der Vorderseite des Triptychon auf Silbergrund angebracht sind. Die Reliefs so wie die Gravuren der Rückseite sind der Leidensgeschichte Christi entnommen, und aus einer Aufschrift über dem Triptychon geht hervor, dass dieser Altar im Jahre 1494 angefertigt wurde. Ein zweites viertheiliges Altärchen von vergoldetem Silber, das Eigenthum des Domschatzes zu Salzburg ist (Nr. 140) und dem XV. Jahrhundert angehört, hat archäologischen Werth durch die zartgeformten Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi auf blauem, durchscheinendem Emailgrunde und ein dritter Flügelaltar aus dem Schatze des Stiftes Klosterneuburg (Nr. 178) ist in plastischer mit Perlen verzierter Stickerei ausgeführt. Wiewohl schon aus dem XVI. Jahrhundert stammend, zeigt er in seinem Aufbau noch das Schema der Gothik. Im Mittelstücke erblickt man Maria mit dem Kinde und zu beiden Seiten unter Baldachinen Moses und David.

Ein ungleich grösseres archäologisches Interesse boten drei Tragaltäre, von denen zwei aus dem Stifte Melk (Nr. 1 und 2) durch ihre Form und Elfenbeinsculpturen aus dem XI. Jahrhundert, der dritte im Besitze des Stiftes Admont in Steiermark (Nr. 3) als Niello-Arbeit des XIV. Jahrhunderts von Wichtigkeit sind. Letzterer wurde bereits in diesen Blättern abgebildet [1]), und der eine Melker Tragaltar vor einigen Jahren von Freiherrn v. Sacken kurz beschrieben [1]). Auf den zweiten dagegen hat zuerst im Jahre 1860 Conservator F. Keiblinger, welcher denselben im Kloster Melk aufgefunden, die Aufmerksamkeit der k. k. Central-Commission gelenkt. Hinsichtlich der Form sind sich die beiden Melker Tragaltäre ganz ähnlich. Sie bestehen aus kleinen viereckigen Holzkästchen, die auf kurzen aus Thierklauen bestehenden Füssen ruhen, und deren Lang- und Schmalseiten mit Elfenbeinsculpturen belegt sind. Bei dem erstgenannten Tragaltar ist auch die Deckplatte mit Elfenbeinschnitzereien geschmückt, und zwar bilden diese, nur getrennt durch einen Silberstreifen, die Umrahmung des aus einem Serpentin bestehenden Altarsteines, während die Deckplatte des in jüngster Zeit aufgefundenen Portatile mit rothem verblichenem Sammt überzogen ist, und die aus einem Porphyr bestehende Steinplatte einfach nur mit einem Metallstreifen eingefasst ist. Für die Zeit der Anfertigung sind übrigens bei dem ersteren Tragaltar bestimmte Anhaltspunkte vorhanden. Die Überreste einer Inschrift mit dem Silberstreifen der Deckplatte lassen erkennen, dass derselbe ein Geschenk der Gemahlin des Babenberger Fürsten Herzog Ernst des Tapferen (1055—1075) ist. Da es unsere Absicht ist, eine eingehende Beschreibung der alten Kunstschätze des Stiftes Melk in diesen Blättern zu veröffentlichen, so beschränken wir uns vorläufig auf diese Andeutungen, und bemerken nur, dass der Charakter der Sculpturen, so wie die Darstellungsweise einzelner Scenen an beiden Tragaltären von unverkennbarer Ähnlichkeit unter einander sind, und dieselben wahrscheinlich von einer Hand angefertigt wurden.

(Fortsetzung folgt.)

[1]) Vergl. Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Jahrg. 1860, S. 21, Taf. I.

[1]) Vergl. Jahrbuch der k. k. Central-Commission, II. Bd., S. 132.

Archäologische Notizen.

Das älteste christliche Monument in Kärnthen.

Der seither verstorbene Conservator für Kärnthen, Freiherr v. Ankershofen hat die vom Correspondenten Herrn Ritter v. Gallenstein recht gut ausgeführte Zeichnung von einem sehr merkwürdigen christlichen Sarkophage eingeschickt, von dem leider nur die Hälfte bisher aufgefunden wurde. Auch von der Inschrift ist nur die Hälfte erhalten, die sich jedoch ungezwungen ergänzen lässt: „In bonam? meMORIAM Flaviae? HERODIANÆ ConjuGIS OBSEQVENtissimÆ TITIVS". Auf dem Basrelief das Bild des guten Hirten. Inschrift wie Sinnbild machen den Sarkophag zu einem christlichen. (Fig. 1.)



(Fig. 1.)

Die Inschrift lässt sich leicht ergänzen, wie angedeutet wurde. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass wir die Hälfte

eines Sarges vor uns haben; auf heidnischen Särgen erscheint fast immer D · M „den abgeschiedenen Seelen". Bei den christlichen Inschriften tritt für diese Buchstaben häufig das Zeichen Christi ein, und mehrere auf das Christenthum bezügliche Symbole, von denen Morcelli [1]) eine gute Zusammenstellung gemacht hat. Es trat auch eine andere, der christlichen Lehre angemessene Stylistik ein. Manche blieben jedoch in solcher Fassung, dass über sie selbst gelehrte Inschriftenkenner verschiedener Ansicht sind. Der Versuch, die vorliegende Inschrift: „In bonam memoriam" zu ergänzen, beruht auf dem noch erhaltenen Ausgang, der zuverlässig memoriam gelautet hat. Aus vielem geht die Vermuthung hervor, auf die noch manchmal zurückzukommen sein wird, dass wir nur die Zeichnung der Hälfte des Sarges vor uns haben, da aber die letzten Buchstaben bis ganz ans Ende der Leiste reichen, so ist anzunehmen, dass ihnen mehrere an Zahl fast gleiche vorangegangen sein werden, also IN ME; der Zwischenraum zwischen den Wörtern pflegt so gross wie ein Buchstabe angenommen zu werden; vielleicht dass noch ein B. (bonam) dabei war, welches durch mehrere christlichen Inschriften, z. B. bei Steiner [2]), wahrscheinlich gemacht wird. Die Ergänzung der zweiten Zeile mit „Flaviae" beruht nur auf der Berechnung des Raumes. In der dritten Zeile ist „Coujug" gewiss das allein richtige. Das angefangene Wort obsequentissimae ist so enge zusammengestellt worden als möglich, die Ergänzung liegt auf der Hand. Eine nähere Charakterisirung des Titius hingegen würde nur auf Muthmassung beruhen, die ein günstiger Zufall des Auffindens der übrigen Theile des Grabmales leicht zerstören kann. Es sei hier nur angeführt, dass Titier zu Laibach [3]), zu Aquileia [4]) vorkommen.

Der gute Hirt ist ein so oft angewendetes Symbol des Heilandes, kömmt auf christlichen Gemälden, Särgen, Gläsern, Lampen zu oft vor, als dass er als Symbol des Christenthumes im geringsten bezweifelt werden könnte. Es kennt allerdings das hohe Alterthum schon ähnliche Werke. Pausanias z. B. beschreibt Statuen und Tempel des Hermes Kriophorus (des widdertragenden Mercur) in Messene, in Tanagra; die Münzen von Pergamus und insbesondere der Insel Aegina (Fig. 2) stellen ihn so vor, wie die christlichen Monumente. Dass das Christenthum in den äusseren Zeichen sehr viel vom Heidenthume entlehnte, sieht man aus Inschriften, auf denen sogar die heidnische Formel D · M noch beibehalten wurde. Auf einem schönen Gemälde in den Katakomben Roms wird der Tod wie der Raub der Proserpina gemalt. Auf dem Gemälde in der Katakombe der heil. Pretexta [5]) heisst es z. B. ABREPTIO VIBIES ET DESCENSIO, ganz wie Pluto die Proserpina auf so vielen Särgen des Heidenthumes und insbesondere auch auf den prächtigen Medaillons des Antoninus Pius vom vereinten Jonien geprägt, raubt, und ihnen Mercurius den Weg in die Unterwelt zeigt. In gleicher Katakombe ist



(Fig. 2.)

[1]) Opera epigraphica. Vol. 4. 4[o]. Patav. 1819.

[2]) Sammlung und Erklärung altchristlicher Inschriften, Seligenstadt 1839.

[3]) Arneth, Inschriften u. s. w. 201 und insbesondere 229, auf welchem in memoriam L. Titii zu lesen. Da dieser Stein aus Aquileja kam, das Christenthum ebenfalls von Aquileja aus in unsere Gegenden verbreitet wurde, so könnte eine Familie der Titier in Aquileia, und zwar laut des genannten Steines eine heidnische, dann eine gleichnamige, aber jedenfalls christliche in Virunum ansässig gewesen sein. Es gibt Münzen der Familie Titia, folglich lieferte sie triumviros monetales um d. J. 73. vor Chr. für die römische Münze, von der es barbarische Nachahmungen gibt.

[4]) Bertoli, Aquileja. CLXVII.

[5]) Perret, Catacombes de Rome I. pl. LXXII.

das schönste Gemälde, Christus im Tempel, mit Motiven und Ausführung, wie sie die alte Kunst nicht trefflicher geben kann [1]). Obschon der gute Hirte selten bärtig vorkommt, so trifft man ihn doch auch in solcher Weise, wie auf einem Gemälde in den Katakomben der heiligen Agnes zu Rom [2]). Auch auf antiken heidnischen Särgen kommen Hirten manchmal in der Mitte oder auf beiden Seiten vor. Auf beiden Seiten auf dem sehr merkwürdigen Steine der Babier zu Ens [3]) (Fig. 3),



(Fig. 3.)

und auf dem lehrreichen, welcher noch zu Caransebes im Banate in der Einfahrt zur Wohnung des Commandanten, aber leider in zwei Stücken eingemauert ist, so dass man nicht leicht auf die Idee kommt, dass beide Stücke zusammen gehören. Einer der Hirten ist schon weggebrochen, man sieht beide nur mehr auf einer von Baron v. Hohenhausen [4]), als die Trümmer noch beisammen waren, genommenen Zeichnung. Ganz ähnlich wie die Hirten auf diesem Sarkophage gebildet sind, an dessen Enden sie sich auf die Lagoboleu, die Hirtenstäbe, stützen (Fig. 4), (solche erscheinen auch an ein nebenstehendes Gefäss gelehnt) erscheinen sie auch auf einer vergoldeten Kupferplatte und auf einem Deckengemälde, welches Perret [5]) mit Recht als christlich abgebildet hat (Fig. 5).



(Fig. 4.)

[1]) Perret l. c. pl. L.

[2]) Perret l. c. II. pl. LI.

[3]) Joseph Gaisberger, Lauriacum. Linz 1846. III. 4. S. 40—43. Durch diesen so bestimmt Hirten darstellenden Stein erhält auch der in Cilli, ausser dem Grätzer Schranken am Magazin des Kaufmanns Leninger stehende 3 Schuh hohe, 2 Schuh 6 Zoll breite Stein (siehe Fig. 4) seine Deutung. Ein ähnlicher wurde auch zu Wals gefunden — Schumann, Juvavia, S. 100, Taf. I, 6. Keiblinger, Melk, Taf. I, 6, S. 16. cf. Furlanetto. Le ant. Lapd. Patavin. p. 473. Wenn Furlanetto, wie es scheint, sich nicht getraut, diese Taf. LXXI, Nr. II gezeichnete Figur zu benennen, so glaube ich sie in Zusammenstellung mit obigem als Hirte bezeichnen zu sollen; so manche andere, z. B. die im Museo Bresciano Tab. XLV als Credute Noctuli abgebildete Figur könnte in den Kreis der Hirten gehören, ist aber edler und schöner gehalten, und stellt wahrscheinlich eine gefangene Amazone, fast wie eine Karyatide dar. Haakh erklärt alle diese Gestalten in einer sehr gelehrten Abhandlung: Die Entstehungszeit des Herakles Torso, des Apollo v. Belvedere, der Laokoonsgruppe und über die Attisbilder auf römischen Grabdenkmälern, Stuttgart 1857, für Attisbilder.

[4]) Die Alterthümer Daciens. Wien 1775. S. 94.

[5]) Perret, Catacombes de Rome. II. pl. 22, 23. IV. pl. XVII. Nr. 5, 7.

Es ist wahrscheinlich, dass auch auf der andern Seite eine ähnliche Nische mit einer ähnlichen Darstellung war,



(Fig. 5.)

wie dergleichen auch Aringhi [1]) abgebildet, mitgetheilt hat. So gut der Hirt bald unbärtig, bald, jedoch seltener, bärtig vorkommt, so gut wechselt auch die Vorstellung, dass er bald ein Lamm, bald einen Widder trägt. Der Herr Conservator für Kärnthen führt noch mehrere Belege an [2]), die ihn glauben machen, dass hier an ein christliches und nicht etwa heidnisches Denkmal zu glauben sei, wozu ihn seine Ansicht über den Ἑρμῆς Κριόφορος, die Grabmäler bei Piper und die Nähe Virunums, wo er den Mercur-Cultus anführt, veranlassen. Die von dem Herrn Conservator eingeholte Erklärung des Cavaliere de **Rossi** in Rom, dessen Kenntnisse, dessen Eifer in Erklärung christlicher Denkmale, dessen lichtvollen Ansichten und Bemühungen um die unerschöpflichen Katakomben Roms ich persönlich und die gelehrte Welt zum Theile jetzt schon und noch mehr nach Veröffentlichung aller seiner Werke den grössten Dank schuldig sein werden, bestätigt ebenfalls die Ansicht, dass das vorliegende Werk ein christliches sei.

Nach Vermuthen des Herrn Baron v. **Ankershofen** stammt der Sarkophag aus dem an Monumenten aller Art so reichen Virunum; vorgefunden wurde er im Schlosse Tanzenberg, welches im sechzehnten Jahrhunderte auf den das Zollfeld westlich begrenzenden Anhöhen erbaut wurde, wo manche Römersteine sich vorfanden, die im Jahre 1821 in die Sammlung des Dr. **Kumpf** gelangten, der sie dann grossmüthig dem Geschichtsvereine für Kärnthen abtrat.

Es ist dieses Monument zuverlässig ein sehr merkwürdiges und in Kärnthen, nach Herrn Baron v. **Ankershofen's** Versicherung, der älteste Zeuge seiner Christianisirung.

J. Arneth.

Die älteste Handschrift des Benedictiner-Ordens.

Professor Dr. G. **Hofmann** zu München hat bei seiner Anwesenheit in London das Glück gehabt, die älteste bis jetzt bekannte Handschrift der Regula sancti Patris Benedicti zu entdecken (Bodleiana. Cod. Hatton. q. codex. s. VII. ineuntis, Uncial) und den Fleiss, dieselbe mit der Casinenser Ausgabe, von der sie mannigfach abweicht, zu vergleichen. Mit seiner Erlaubniss theilen wir die beiden Stellen, in welchen von den artes (Handwerken und der handwerklichen Kunstthätigkeit) die Rede ist, mit, wünschend dass derartige Stellen auch aus den übrigen Ordensregeln ausgehoben werden mögen.

caput LXVI: De hostiariis Monasterii.

„Monasterium autem *(si possit fieri)* ita debet constitui, ut omnia necessaria, id est, aqua, molendinum, hortus, pistrinum vel artes diversae intra Monasterium exerceantur, ut non sit necessitas Monachis vagandi foris, quia non expedit, omnino animabus eorum.“

caput LVII: de artificibus Monasterii.

„Artifices, si sunt in Monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes, si permiserit Abbas. Quod si aliquis ex eis extullitur pro scientia artis suae, eo quod videatur aliquid confere Monasterio, hic talis egrediatur (am Rande: segregatur) ab ipsa arte, et denuo per eam non transeat, nisi forte humiliato ei iterum Abbas jubeat. — Si quid vero ex operibus artificum venundandum est, videant ipsi, per quorum manus transigenda sint, ne aliqua fraude praesumant. Memorentur semper Annaniae et Saffirae: ne forte mortem, quam illi in corpore pertulerunt, hanc isti, vel omnes, qui aliquam fraudem de rebus Monasterii fecerint, in anima patiantur. In ipsis autem praetiis non surripiat avaritiae malum, sed semper aliquantulum vilius detur, quam ab aliis saecularibus datur, ut in omnibus glorificetur Deus.“

W. Weingärtner.

Literarische Besprechung.

Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, von Heinrich Wilhelm **Schulz**. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand v. **Quast**. 4 Bände in 4° mit einem Atlas von 96 Tafeln in Kupferstich in gr. Fol. Dresden 1860.

Angezeigt von C. Schnaase.

Ein lang erwartetes, man kann sagen, ersehntes Werk liegt endlich in imposanter Gestalt vor uns. Seit Jahren wusste man, dass Heinrich **Schulz**, mit **Rumohr** befreundet und von demselben dazu angeregt, bei einem langjährigen Aufenthalte in Italien (1831 bis 1842) die gründlichsten Studien über mittelalterliche Kunst in Unteritalien gemacht, die Monumente von tüchtigen Zeichnern hatte aufnehmen lassen, die Archive durchforscht habe, und ein grosses Werk darüber vorbereite. Man hatte einzelne der zu diesem Zwecke gestochenen Tafeln gesehen, und die Persönlichkeit des Verfassers, der nach seiner Rückkehr in Dresden ein ehrenvolles, seiner Kunstkenntniss entsprechendes Amt bekleidete, liess eine erschöpfende

[1]) Roma subterranea. Lutetiae. Paris 1659. fol. pag. 349.

[2]) Aus **Aringhi** Edit. 1651. I. 321. 267. **Münter**: Sinnbilder der alten Christen, Taf. II. 37, 38, 41. Aus **Ciampini**: Disquisitio de duobus Emblematibus, u. **Ankershofen** (Bar. v.) Handbuch der Geschichte von Kärnthen I. S. 301, 636

Arbeit über diese wichtige Gegend erwarten, von deren künstlerischen Reichthum ein im Jahre 1844 unter den Auspicien des Herzogs von Luynes herausgekommenes, französisches Werk gerade nur so viel mittheilte, um nach näheren Nachrichten begierig zu machen. Inzwischen nahmen die gewissenhafte Erfüllung seiner amtlichen Aufgaben und die Verpflichtungen, welche ihm seine grosse, von Vielen erfahrene Gefälligkeit auflegte, die Zeit des Verfassers mehr als es der Förderung der Arbeit günstig war, in Anspruch. Das Jahr 1848, in welchem er sich durch den Schutz der Dresdner Gallerie gegen die Kugeln des Strassenkampfes grosse Verdienste erwarb, unterbrach die gerade damals begonnene Ausarbeitung, und schon im Jahre 1855 erfolgte der unerwartete und frühzeitige Tod des 1808 geborenen Verfassers. In seinem Nachlasse fand sein Bruder und Erbe zwar die Einleitung, einzelne Aufsätze, auch einen kleinen Theil des Textes zur Beschreibung der Monumente ausgearbeitet, aus welchem sich ergab, dass der Verfasser eine periegetische Ordnung befolgen wollte, aber alles doch noch der letzten Hand oder der Vervollständigung bedürftig, und daneben eine erschreckende Masse von Tagebüchern Notizen, Auszügen aus Localschriftstellern oder seltenen Werken, und endlich von Urkunden, die eine sehr sorgfältige sachverständige Redaction erforderte. Es ist als ein Glück für die Kunstgeschichte zu bezeichnen, dass dieses reiche Material in die Hände eines so gelehrten und gründlichen Kunstforschers gelangte, wie Herr von Quast anerkanntermassen ist, der sich denn die Beihilfe eines jüngeren Gelehrten, des Dr. Ernst Strehlke, ausbedang und verschaffte. Die Bearbeitung ist von den Herausgebern in der Art geschehen, dass sie überall die ausgearbeiteten oder noch in Tagebüchern aufgefundenen Worte des Verfassers zum Grunde gelegt, aber durch eigene, als solche bezeichnete, auf inzwischen bekannt gewordenen oder auf eigenen Forschungen des Herausgebers beruhende Einschaltungen vervollständigt, und so ein Ganzes, welches den heutigen Ansprüchen der Kunstgeschichte genügt, gegeben haben. Auch sind ausser den Kupfertafeln noch 140 Zeichnungen, welche sich theils im Nachlasse des Verfassers vorfanden, theils meistens schwer zugänglichen Werken entlehnt sind, im Holzschnitte in den Text gedruckt. Um zunächst einen äusserlichen Überblick über den reichen Inhalt des Werkes zu geben, so befolgt dasselbe, wie gesagt, eine geographische Anordnung, indem die einzelnen Provinzen des Königreiches Neapel (mit Ausschluss von Sicilien, über welches die inzwischen erschienenen Werke eine Publication der Studien des Verfassers entbehrlich machten) eine nach der andern beschrieben werden, und zwar nach der modernen politischen Abtheilung. Der erste Band beschreibt in dieser Weise die Bezirke der Ost- und Südküste, das ehemalige Apulien, der zweite die übrigen Provinzen mit Ausschluss der Hauptstadt, deren mittelalterliche Denkmäler dann im dritten mehr oder weniger ausführlich geschildert werden und noch Raum lassen für zwei Aufsätze, zur Geschichte der Malerei und der Goldschmiedekunst des Mittelalters im Königreiche Neapel. Der vierte Band endlich enthält den reichen Schatz von Urkunden, welche der Fleiss des Verfassers in den Archiven, namentlich in dem Staatsarchive gesammelt und der Herausgeber (hier ausschliesslich Dr. Strehlke) durch einige aus anderen Werken entlehnte vervollständigt hat.

Versuchen wir von dem Werthe des Werkes Rechenschaft zu geben, so wollen wir gleich damit beginnen, einige Mängel einzugestehen, die freilich ihren Grund nicht in der Schuld der Herausgeber (deren Fleiss und Umsicht vielmehr vollste Anerkennung verdienen), sondern in der Verzögerung der Arbeit und in dem Umstande haben, dass der Verfasser sein Werk nicht selbst und bei voller Frische der Anschauungen vollendet hat. Es fehlt den Schilderungen oft das lebendige bezeichnende Wort, wie es durch die Kraft des unmittelbaren Eindruckes erzeugt, bei dem späteren, aber nicht allzu entfernten Niederschreiben zu reifen pflegt, es fehlen die vergleichenden Überblicke, welche gerade hier so nöthig gewesen wären, um die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen an einander grenzenden Kunstschulen in's Licht zu setzen und welche kein Anderer mit derselben Sicherheit geben kann, als der kunstverständige Wanderer, der nicht blos einzelne Abbildungen, sondern die Fülle der Denkmäler selbst vor Augen gehabt hat. Das Beispiel des Verfassers bestätigt daher die Wahrheit, dass die, welche das Glück haben, Localforschungen anstellen zu können, nicht auch Anspruch auf vollständigste Verarbeitung machen, sondern mit der Veröffentlichung eilen sollen; die Natur der Sache fordert hier eine Theilung der Arbeit. Auch die Kupfertafeln, so reichhaltig, sorgfältig und vortrefflich sie in vielen Beziehungen sind, lassen erkennen, dass die Zeichnungen vor mehr als zwanzig Jahren entstanden sind; es fehlt das eigentlich architektonische Detail, namentlich der Profilirungen, welches gerade am meisten geeignet gewesen wäre uns über die Verschiedenheit jener localen Kunstschulen zu belehren. Allein diese Mängel zeigen nur, dass das Werk nicht vollkommen ist und späteren Forschern auf demselben, nun so zugänglich gewordenen Boden noch eine Nachlese gestattet, und hindern uns nicht, die unschätzbare Bereicherung der Kunstgeschichte, welche uns dadurch geworden ist, im vollsten Masse anzuerkennen. Keine Provinz Italiens, nicht einmal das so viel durchforschte Toscana, ja auch keine diesseits der Alpen kann sich einer in diesem Grade vollständigen und ausreichenden Illustration rühmen, wie diese bisher noch unbekannten Gegenden. Eine grosse Lücke ist mit einem Schlage ausgefüllt und der italienischen Kunstgeschichte eine unerwartete Abrundung gegeben.

Freilich sind die Gegenden, die wir hier kennen lernen, nicht die Stätte einer schöpferischen, bahnbrechenden Kunstschule, sie haben in der Kunst keine grössere Energie besessen, wie in der politischen Geschichte. Ja sie bilden nicht einmal eine geschlossene Einheit, sondern spiegeln ihre in verschiedenen Theilen verschiedene, gerade hier hinreichende Kunstweisen ab; in den östlichen und südlichen Küstenländern, den apulischen Provinzen, herrscht ein byzantinisches Element vor, in den Abruzzen finden wir grösseren Zusammenhang mit dem romanischen durch nordische Einflüsse bedingten Style des oberen Italiens, an der Westküste endlich hat an einzelnen Stellen der normannisch-maurische Styl von Sicilien her sich Eingang verschafft, an anderen die französische Gothik grössern Einfluss geübt. Aber bei alledem ist diese Empfänglichkeit keine völlig passive, mit ihr verbindet sich vielmehr eine gewisse Zähigkeit und Widerstandskraft, welche auf alle diese fremden Einflüsse reagirt, sie zum Theil ihrer Eigenthümlichkeit beraubt und ihnen ein gemeinsames Gepräge gegeben hat, in welchem wir eine Verwandtschaft mit den andern Schulen Italiens, aber doch in eigenthümlicher Modification erkennen, mit einem südlichen, halb orientalischen Charakterzuge. Kommt denn dazu die grosse Fruchtbarkeit und die günstige Einwirkung materiellen Reichthumes, so ist es einleuchtend, dass die Mannigfaltigkeit der Kunstschöpfungen, in die wir hier eingeführt werden, einen grossen Reiz hat und uns vielfach belehrende Rückblicke auf die hier einwirkenden Kunstweisen und auf das übrige Italien gewährt.

Einen starken Beweis jener Widerstandskraft sehen wir in dem Verhalten dieser Provinzen gegen den gothischen Styl. Die Monarchie war hier schon unter Kaiser Friedrich II. eine sehr durchgreifende, fast im modernen Sinne centralisirte, noch stärker aber wurde diese Centralisation unter den Anjou's, und eine grosse Zahl der Urkunden des vierten Bandes beweist, dass auch das Bauwesen derselben vollständig unterlag. Alle Bauten der zahlreichen Schlösser, welche als Festungen oder königliche Residenzen dienten, alle an den nicht minder zahlreichen Kirchen und Klöstern, welche die Könige stifteten oder unterstützten, wurden von der obersten Stelle aus geleitet. Sind sie einfacherer Art, so wird nur der Beamte (der

Justitiar) des Bezirks damit beauftragt, und zwar so, dass er durch Sachverständige einen Anschlag machen lässt, und die Ausführung an den Mindestfordernden verdingt, worüber der Contract in dreifacher Ausfertigung verfasst, ein Exemplar für den Beamten, ein für den Unternehmer, ein für die Rechenkammer. Bei bedeutenderen Werken wird aber ein Obermeister (Protomagister) direct vom Könige ernannt, welchem dann überlassen bleibt, einzelne ausführende Meister (magistros fabricatores) hinzuzuziehen; er bekommt fortlaufenden Gehalt, hat aber auch oft einen Credencerius, wie es scheint der Unternehmer, und jedenfalls einen Zahlmeister (expensor) neben sich, der, wie die Justitiarien ausdrücklich belehrt werden, reich sein muss. Diese Obermeister sind nun, wie ihre Namen ergeben, zum Theil Franzosen, unter denen namentlich ein gewisser Peter von Angicourt, der in der Folge sogar Ritter wird, und ein Geistlicher, Petrus de Chaulis, besondere Lieblinge mehrerer Könige waren und in den verschiedensten Theilen des Reiches beschäftigt wurden; selbst die Steinmetzen scheinen zum Theil Franzosen und in den mit ihnen geschlossenen Contracten (z. B. Nr. 223, S. 85, Band IV.) werden gewisse von ihnen zu arbeitende Bauglieder neben der lateinischen Beschreibung auch französisch benannt (Lapides qui erunt supra capitella dictarum columpnarum, qui lapides dicuntur in Gallico: charches und nachher: charches d'arzères [1]). Dennoch hat die Gothik in den meisten Theilen des Landes so gut wie gar keinen Eingang gefunden. Einzelne Bauten, z. B. das schon Friedrich II. zugeschriebene, aber seinen Formen nach erst dem XIV. Jahrhundert angehörige schöne Schloss Castel del Monte in der Terra di Bari, und der innere Ausbau der berühmten Grottenkirche in Monte S. Angelo zeigen selbst an der östlichen Küste wirklich französisch-gothische Formen, aber sie bilden eine Ausnahme, und die meisten andern Bauten, selbst des XIV. Jahrhunderts, zeigen keine Spur des wirklichen gothischen Styles. Das Kreuzgewölbe ist selten und der Spitzbogen erscheint wohl hin und wieder, aber wie zufällig, mit Rundbogen wechselnd, ohne gothische Profile, und mit romanischer Ornamentation, namentlich der Spitzbogen der Portale von flachen Ornamentbändern eingefasst, neben auf Thieren ruhenden Säulen mit korinthischen Capitälen. Die Anlage eines Chores mit Umgang und Capellenkranz kommt zwar in vier ziemlich zerstreuten Fällen vor, nämlich in Acerenza und Venosa in der südlichen Provinz Basilicata, aber in ihrem nördlichsten gebirgigen Theile, wo sie sich schon der Terra di Lavoro nähert, und dann in dieser in Aversa und wahrscheinlich auch an S. Lorenzo in Neapel. Aber es ist nicht die Choranlage des reifen gothischen Styles, sondern die ältere, wie sie in gewissen Gegenden des mittleren Frankreichs, z. B. zu St. Etienne in Nevers oder selbst an N. D. du Port in Clermont noch in romanischer Zeit erscheint, wir haben daher hier eine Einwirkung französischer, aber nicht gothischer Architectur, die ohne weitere Folge geblieben ist. Wirklich gothische Formen sind nur in der Hauptstadt Neapel, dem Sitze der französischen Könige, häufiger; die Prachtgräber der königlichen Familie und der Grossen sind sämmtlich, mehrere Kirchen sind grossentheils in diesem Style erbaut, und zwar die letzten nicht in der Umgestaltung, die er in Oberitalien erhielt, sondern aus unmittelbarer französischer Quelle. Allein gerade in den wesentlichsten Punkten ist er seiner Eigenthümlichkeit beraubt, das Mittelschiff der grösseren Kirche bleibt (vielleicht mit Rücksicht auf die Gefahr der Erdbeben) ungewölbt, und der Capellenkranz ist selbst in der Kathedrale durch eine Reihe in gerader Flucht liegender Capellen ersetzt.

Nehmen wir aber diese immer noch sehr unvollkommene Gothik der Hauptstadt aus, so verhält sich das ganze weite Land, das wir hier kennen lernen, zu diesem sonst das ganze Abendland beherrschenden Style ganz eben so wie Rom. Er hat hier nie Wurzeln gefasst. Wenn wir also bisher Rom allein als eine Ausnahme betrachteten und diese Sprödigkeit gegen die Gothik dem hier concentrirten Einflusse antiker Vorbilder zuschrieben, müssen wir sie jetzt als eine allgemeine Eigenschaft des ganzen südlichen Italiens von Rom abwärts bezeichnen und gewinnen also das positive Resultat, dass der italienisch-gothische Styl ein specielles Erzeugniss von Ober-Italien sei, woraus sich dann wieder manche andere nicht unwichtige Folgerungen für die gesammte italianische Kunstgeschichte ergeben, deren Ausführung hier zu weit führen würde.

Anders als zu den französischen Fremdlingen und ihrem nördlichen Style verhielten sich diese Gegenden zu Byzanz. Die Sculptur, wie wir sie in Bari und an anderen Stellen der Ostküste finden, gleicht in einer gewissen Schärfe der Behandlung der byzantinischen und kann leicht von griechischen Händen ausgeführt sein; auch wissen wir ja, dass im XI. Jahrhundert Abt Desiderius von Monte Cassino byzantinische Künstler herbeirief, und dass eine nicht unbedeutende Zahl eherner Thüren in Constantinopel für Kirchen dieser Gegend gearbeitet wurde. Allein dieser künstlerische Verkehr erstreckte sich nicht auf die Baukunst; die Formen des byzantinischen Centralbaues haben hier keine Anwendung gefunden. An der Ostküste, in der Terra di Bari finden sich zwar einige Kuppelkirchen, die Kathedrale von Canosa mit fünf, drei andere mit zwei oder drei Kuppeln, aber ihre Details sind so wenig byzantinisch, dass der Herausgeber sogar geneigt ist sie für Nachahmungen der Kuppelkirchen im westlichen Frankreich, die bekanntlich wieder aus einer Nachahmung der Marcuskirche von Venedig hervorgegangen sind, zu halten und dem Einflusse der Kreuzfahrer zuzuschreiben, was freilich noch näherer Prüfung bedarf. Im Übrigen aber haben die Kirchen auch dieser Gegend die überhaupt in Unter-Italien vorherrschende Basilikenform, nämlich ein Langhaus mit niedrigen Seitenschiffen, auf Säulen allein oder mit Pfeilern gemischt ruhend, ein Kreuzschiff, das aber mit den Seitenschiffen in einer Flucht liegt und nur in der Höhe hervortritt und damit in unmittelbarer Verbindung drei Conchen. Der byzantinische Charakter, den diese östlichen Bauten allerdings haben, entsteht daher mehr durch eine geistige Verwandtschaft, durch einen gewissen Zug orientalischer Ruhe und durch die flache Gliederung, als durch bestimmte aus Byzanz entlehnte Formen.

Eben so wenig hatte maurischer Styl einen erheblichen Einfluss. Einzelne Ornamente an der Ostküste, z. B. ein Fries in der Chornische von S. Nicolo zu Bari, gewisse Medaillons in einer Erzthüre zu Canosa u. a. sind augenscheinlich arabischen Ursprunges, einzelne Hufeisenbogen an Portalen kommen zwar nicht in dieser Gegend, wohl aber im Westen und in den Abruzzen häufig vor, und an drei oder vier vereinzelten Punkten der Westküste, besonders in dem dadurch berühmten Städtchen Ravello, dann aber auch in Caserta vecchia und in Gaeta findet sich jene phantastisch-maurische Decoration, welche in Sicilien unter normannischer Herrschaft aufkam. Aber auch hier geht dies nicht bis zum Constructiven und mischt sich sogar in abenteuerlicher Weise mit gothischen Motiven.

(Schluss folgt.)

---

1) Charches (charges) ist ohne Zweifel dasselbe, wie tas de charges bei den neueren französischen Schriftstellern, welches Wort (in Otte's Wörterbuche, nicht glücklich durch Tragstein der Gewölbrippen übersetzt, in französischen Bauten immer den aus einem Stücke gearbeiteten, den Capitälen aufgelegten Anfang der Gewölbrippen bedeutet.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 2 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 2. | VI. Jahrgang. | Februar 1861.

Der Münster in Ulm, die Frauenkirche in Esslingen und der Münster in Bern[1]).

Von Ch. Riggenbach, Architekt in Basel.

Ein bis dahin in der mittelalterlichen Architectur-Geschichte noch wenig beachtetes und bekanntes Gebäude ist der Münster des heiligen Vincentius in Bern. Ein Bauwerk, welches am Rande der untergehenden Gothik steht, verdient es um so mehr unsere Beachtung, als dasselbe zugleich die letzte grosse Kirchenanlage ist, welche von der Ulmer Baumeister-Schule geschaffen worden. Die rühmlich bekannten Geschlechter der Ensinger und Böblinger, die beinahe im Laufe von zwei Jahrhunderten an den drei grossen Kirchenbauten in Ulm, Esslingen und Bern von Vater zu Sohn und zu Enkeln thätig waren, leben noch jetzt in ihren Werken unter uns fort. Es scheint mir daher für die nähere Erkenntniss der Architectur-Geschichte des XV. und XVI. Jahrhunderts wichtig genug, diese drei genannten Bauwerke unter einander zu vergleichen, um so mehr, da wir es beim Ulmer Münster mit einem Repräsentanten der grossartigsten Anlage, sowohl in Bezug auf seine Dimensionen als in der Erscheinung seiner Formenverhältnisse zu thun haben. Die Gründungszeit dieser drei Bauwerke liegt ziemlich nahe beisammen, da Ulm 1377, also gegen das Ende des XIV., Esslingen 1406, und Bern 1420, also die beiden letzteren mit Anfang des XV. Jahrhunderts gegründet wurden[2]). Bei dem Münsterbau in Ulm trat im Jahre 1390 Ulrich Ensinger als Werkmeister ein, er leitete sowohl diesen Bau als den Gründungsbau der Frauenkirche in Esslingen (1406) bis zu seinem Tode im Jahre 1429; worauf sein Sohn Mathäus Ensinger in des Vaters Fussstapfen eintrat und bei den zwei Kirchenbauten, der Frauenkirche in Esslingen und dem Münster in Bern thätigen Antheil nahm[3]). Es ist daher nicht zu verwundern, wenn wir bei der Grundrissanlage dieser beiden Kirchen (vergleiche Fig. 1 und 2) sehr nahe Beziehungen zu demjenigen des Ulmer Münsters (vergleiche Fig. 3) finden. Wenngleich

---

[1]) Als Grundlage und zur Vergleichung der architektonischen Zeichnungen finden sich über die drei genannten Bauwerke folgende Kupferwerke vor:

A. Für den Münster in Ulm.

1. Grundriss vom Ulmer Münster mit einem weiteren Blatt vom Galeriekranz der westlichen Thurmfronte nebst dem Treppenbaldachin, in dem VI. Berichte 1848—1849 der Verhandlungen des Vereines für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben.
2. Ein Aufriss des Ulmer Thurmes in Kallenbach's „Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalt. Baukunst. München 1847.
3. Facsimile eines Theiles der Originalzeichnung des Münsters zu Ulm, im I. Bande der „Denkmäler deutscher Baukunst", von Dr. G. Moller.

B. Für die Frauenkirche in Esslingen.

4. Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben. Supplement zu dem Werke: Die Kunst des Mittelalters in Schwaben; von C. Heideloff und Fr. Müller. Stuttgart 1856.
5. Das VIII. Jahresheft des württembergischen Alterthumsvereines.

C. Für den Münster in Bern.

6. Alterthümer und historische Merkwürdigkeiten der Schweiz, in Abbildungen und kurzen Erläuterungen. Bern 1823—1826. II Bände.

Es ist leider bis zur heutigen Stunde über den Münster in Bern durchaus keine, irgendwie auf architektonische Genauigkeit Anspruch machende Publication herausgegeben worden. Zum ersten Mal veröffentlichen hier die „Mittheilungen" einen genauen Grundriss.

[2]) Über die Gründungszeiten und über die Baumeister, welche an diesen drei Kirchenbauten thätig waren, vergleiche man folgende Werke:

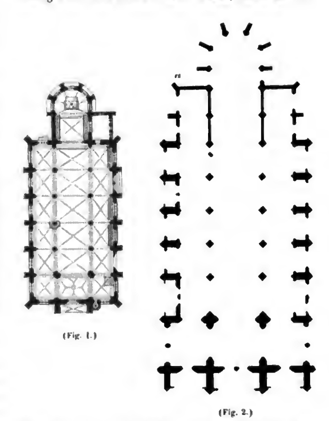
a) Ulm's Kunstleben im Mittelalter, von C. Grüneisen und Ed. Mauch. Ulm 1840, pag. 18 u. f.
b) Der Münster in Ulm. Eine genaue Beschreibung desselben vom Stadtbaumeister Ferd. Thrän.
c) Zur Geschichte der kirchl. Baukunst im Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Ulmer Münster. Vortrag von Prof. Hassler in Ulm, im evang. Verein in Berlin.
d) C. Heideloff. Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. 4. u. 5. Lieferung. (Esslingen.)
e) Jahreshefte des württembergischen Alterthumsvereines. Text zum VIII. Heft.
f) Das Münster zu Bern. Neujahrsgeschenk von dem Künstlerverein in Bern für 1835.
g) Franz Kugler. Geschichte der Baukunst. III. Band, pag. 350.

die Frauenkirche in Esslingen eine Hallenkirche ist, so sind doch die gleichen Hauptprincipien der Thurmanlage über dem Hauptportale, der Mangel eines Kreuzschiffes und der in das Langschiff der Kirche einspringende Chor in Esslingen und Bern der Ulmer Anlage vollkommen entsprechend. Die Raumverhältnisse dieser drei Bauwerke übersehauen wir am zweckmässigsten in der nachfolgenden übersichtlichen Zusammenstellung.

	Ulm	Esslingen	Bern
	Würtemb. Fuss.	Würtemb. Fuss.	Schweizer Fuss.
Gesammtlänge der Kirche von Ost nach West	492	192	292
Gesammtbreite der Kirche von Süd nach Nord	200	80	120
Breite des Mittelschiffes	52	29	37
„ der Seitenschiffe	52	18	22
Länge des Chorraumes	108	43	85
Höhe des Chores vom Boden bis zum Gewölbescheitel	92	53	74
Höhe des Mittelschiffes bis zum Gewölbescheitel	140	53	74
Höhe der Seitenschiffe bis zum Gewölbescheitel	73	53	38
Entfernung der Mittelschiffpfeiler von Mitte zu Mitte	26	22	26
Thurmhöhe nach den ursprünglichen Plänen	520	240	360
Thurmhöhe in der gegenwärtigen Ausführung	260	240	180
Quadratgehalt der überbauten Bodenfläche	85.770□'	13.000□'	26 000□'

Bei Vergleichung dieser Massverhältnisse ergibt sich, dass der Chorraum in Ulm und Esslingen circa $^1/_4$ Theil der Gesammtlänge, in Bern dagegen circa $^1/_3$ Theil derselben beträgt. Die Seitenschiffe verhalten sich in ihrem Breitenverhältniss zum Hauptschiffe in Ulm in gleichem Verhältniss, in Esslingen und Bern wie 3 zu 5. In Ulm und Bern ist die Höhe des Mittelschiffes das Doppelte der Seitenschiffhöhe, dagegen bleibt es sehr auffallend, wie bei den kolossalen Raumverhältnissen des Ulmer Münsters die Pfeilerentfernungen des Mittelschiffes dieselben wie im Münster zu Bern sind [1]). Es führt uns dieses von selbst zur Vergleichung der Bausysteme, welche wir in diesen drei Kirchen angewendet finden. Vergleichen wir vorerst die Pfeilerbildung derselben, so erkennen wir neben äusserster Einfachheit in deren Grundform und Profilirungen, einen Anschluss, oder vielmehr ein Zurückgeben auf die Pfeilerbildung der ausgebildeten romanischen Periode. Während diese die antike Halbsäule mit ihren Pfeilern verband, und die scharfen Ecken des Pfeilers durch Rundstäbe brach, legen die Baumeister unserer Bauwerke ihren Pfeilern die in drei gegliederten Säulen bestehenden Gewölbdienste vor, brechen die Pfeiler in stark abgeschrägten Kanten, in deren Mitte nur Ulm noch eine einfache Gliederung, zu etwelcher Belebung der sonst sehr starren Masse hineinlegt.

Ulm geht aber im Anschlusse an die romanische Pfeilerbildung noch einen starken Schritt weiter, indem es in die



(Fig. 1.) (Fig. 2.)

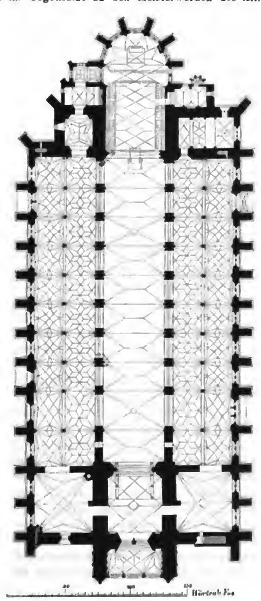
Laibung seiner Arcadenbögen noch ein Gurtband hineinlegt, das in der Capitälhöhe der Pfeiler durch eine Console getragen wird. Dieselbe versieht also hier den gleichen Zweck und Dienst, was am romanischen Pfeiler die an seinem Fusse anfangende Halbsäule zu leisten hat [1]).

In Bezug auf die Construction der Bogenlinien des Spitzbogens der Arcadenöffnungen zeigen diese drei Bauwerke eine ganz auffallende Verschiedenheit. Ulm hat sehr steile lanzettförmige Bogen, Esslingen schliesst sich am nächsten den Constructionen der Spitzbogenlinie des XIV. Jahrhunderts an, und Bern zeigt uns eine Bogenlinie, die im Anschlusse an die Pfeiler eher segmentartig, als in weicher zarter Verschmelzung der Bogenlinie mit der senkrecht aufsteigenden Pfeilerlinie erscheint.

[1]) Zu den gegebenen Massverhältnissen ist zu bemerken, dass 1 schweizer Fuss gleich ist 1 Fuss 5 Linien würtemberg. Mass. Die Seitenschiffe, wie dieselben gegenwärtig im Ulmer Münster sind, wurden 1492 durch den Baumeister Burkard Engelberger von Augsburg in zwei Schiffe abgetheilt.

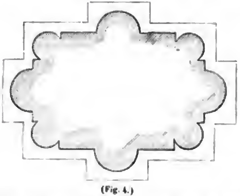
[1]) Zur Erläuterung des Gesagten folgen hier die Querschnitte des romanischen Pfeilers (Fig. 4) im Münster zu Basel vom Ende des XII. Jahrhunderts, des Ulmer Münsters (Fig. 5), der Frauenkirche in Esslingen (Fig. 6) und des Münsters in Bern (Fig. 7), alle vier nach einem Massstab gezeichnet, im $^1/_{33}$ natürlicher Grösse.

In diesen Constructionen der Spitzbogenlinie offenbart sich im Gegensatze zu den Meisterwerken des XII. und



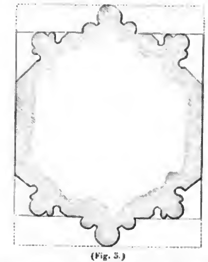
(Fig. 3.)

XIII. Jahrhunderts ein höchst unsicheres, schwankendes Gefühl, an welchem wir das Herannahen des Unterganges gewahr werden, ein Aufgehen der sichern bewährten Form gegen das Ungewisse eines neuen zu erhaschenden Effectes. Es trägt auch der Eindruck, welchen das Innere dieser drei Kirchen macht, etwas Nüchternes, die grosse Massen-Entwicklung mit karger Gliederung und mit spärlicher Ornamentik wirkt nicht erhebend und begeisternd auf das Gemüth ein, und nur zu sehr steht man unter der Empfindung, dass es offenbar den Meistern dieser Bauwerke mehr um die grosse Machtwirkung des Ganzen, als um jene feierlich ernste Stimmung des Gemüthes zu thun war, die wir in den grössten wie in den kleinsten kirchlichen Bauwerken der vorangegangenen Jahrhunderte, oft so majestätisch



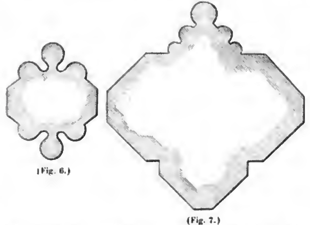
(Fig. 4.)

gelöst, auf uns einwirkend finden. Daher mag es auch herrühren, dass dem Chorraum nicht mehr seine frühere Be-



(Fig. 5.)

deutung zugestanden wurde, dass er im Grundriss in das Hauptschiff hineingeführt, im Aufriss dieselbe Höhe mit



(Fig. 6.)

(Fig. 7.)

ihm hat, wie in Bern und Esslingen, oder doch wie in Ulm wenigstens so hoch, dass die reichgegliederten Chorfenster

mit dem Glanze ihrer strahlenden Fenster, den Unterschied des Höhenverhältnisses zwischen Chor und Mittelschiff für den Totaleindruck reichlich aufwogen.

Daher auch das Aufgehen des Kreuzschiffes, und dafür das dem Hauptschiffe mehr coordinirte Hervortreten der Seitenschiffe, die in Ulm mit gleicher Breite, in Esslingen, als Hallenkirche, in gleicher Höhe wie das Mittelschiff angelegt sind. Es ist damit jene demokratisch-bürgerliche Richtung in diesen drei Bauwerken scharf markirt, wie solche im Laufe des XV. Jahrhunderts immer entschiedener die bisherige aristokratisch-kirchliche verdrängte.

Die Vergleichung der äusseren Formverhältnisse dieser drei Kirchen führt uns zuerst zu deren Thurmanlagen, von welchen jedoch nur die Frauenkirche in Esslingen zur vollendeten Ausführung ihres Thurmes gelangt ist. Das Architectur-System des Ulmer Thurmes schliesst sich mit seinem vorgelegten freistehenden Masswerk demjenigen des Strassburger Münsters an, während Esslingen mit seinem einfachen Unterbau sich mehr demjenigen des Freiburger Münsters anschliesst. In den einzelnen Details dagegen, namentlich in den geschweiften Linien der Strebepfeilerschlüsse, den Wimpergen, den Kranzverschlingungen an der durchbrochenen Pyramide, den so vielfachen Übereckstellungen der Fialen u. s. w. erkennen wir wieder die Ulmer Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts. Leider ist mir über die Thurmanlage von Bern kein Originalriss bekannt, der mit einiger Sicherheit auf die projectirte Construction des Achteckes mit der Pyramide schliessen lässt; das wenige Vorhandene, lässt vermuthen, dass die durchbrochene Pyramide, ähnlich wie in Esslingen, oben mit einem kleinen Umgange sollte versehen werden. Gegenwärtig ist der Eindruck des nur auf 180 Fuss Höhe ausgeführten Thurmbaues mit seiner sehr ins Breite gezogenen Basis ein höchst ungünstiger, etwas Träges und Unbeholfenes, was diese Masse auch in allen ihren einzelnen Theilen mehr oder weniger an sich trägt. Es verrathen dieselben, je genauer man sich mit dem Studium ihrer Details beschäftigt, wohl eine fast ins Unglaubliche gehende Künstelei in Hervorbringung von mannigfaltigen Combinationen für Masswerk und derartige Ornamente, die aber meistens jeder edleren, freieren, wirklich künstlerischen Auffassung entbehren. Während sich die Meister von Freiburg, Strassburg, Cöln u. s. w. einer bescheidenen Ziel- und Maashaltung in der Abwechslung ihrer Fenster und Gallerie-Masswerke befleissen, zählen wir beim Berner Münster etliche vierzig verschiedene Gallerie-Masswerke und jedes Fenster mit einem besonderen Maaswerk. Am prägnantesten tritt aber dieses System der Willkürlichkeit und Künsteleien bei den Bekrönungen der Strebepfeiler hervor. Nicht genug, dass jeder Strebebogen mit verschiedenem Masswerk u. s. w. verziert ist, ging der Meister so weit, dass er auch die die Strebepfeiler belastenden und bekrönenden Fialengruppen, deren es im Ganzen vierzehn sind, jede mit abwechselndem System behandelte.

So viel mir bekannt, dürfte eine solche Variation wohl das einzige Beispiel seiner Art sein, und es ist kaum denkbar, dass diese sonderbare Idee zu einer weiteren Nachahmung hätte reizen sollen, obgleich der Baumeister unter seine lebensgrosse in Stein ausgehauene Figur auf der Ecke des im Grundriss mit *a* bezeichneten Strebepfeilers eine Tafel mit den Worten „Machs na“ hat einhauen lassen. An Werken der Sculptur ist auch der Berner Münster, gleich seinen beiden Vorgängern Ulm und Esslingen, nicht reich. Wie bei diesen, hat sich auch am Berner Münster der hauptsächlichste Sculptur-Reichthum in die Bogenfelder der Portale, und hier insbesondere auf dasjenige des Hauptportales beschränkt. Mit ganzer Energie und Macht sehen wir an demselben die Darstellung des jüngsten Gerichtes zur Ausführung gebracht, wie dieser gewaltige Gegenstand von der romanischen Kunstperiode her jeweilen als Sculpturwerk seiner Hauptportale vorzugsweise erkoren worden war.

Wenn auch nicht an den Hauptportalen, so ist doch in Ulm und Esslingen in den Bogenfeldern der Seitenportale das jüngste Gericht auch dargestellt, und zwar finden sich in allen drei Darstellungen mannigfaltige Analogien. Es tritt uns aus diesen Sculpturen zweierlei besonders stark entgegen, einmal das damalige bewusste starke Gefühl, wie unter allen Ständen, vom Höchsten bis zum Geringsten, im Kirchlichen wie im Weltlichen ein Verderben an Haupt und Gliedern eingerissen, darum auch in den weit aufgesperrten Höllenrachen, der in der Sculptur von Esslingen sogar mit einem dicken Holz auseinander gesperrt gehalten wird, Menschen von allen Ständen, vom Papst bis zum Bauer, durch die höllischen Gestalten hineingestossen werden. Sodann die Hinneigung zur Wirkung durch Massen, in der Architectur wie in der Sculptur, und welche Aufgabe bietet einen gewaltigeren und besonders für die Anschauung des Volkes berechneteren Eindruck dar, als gerade diese? Auf der einen Seite Petrus als Pförtner der Thüre zum Eingang in das selige Leben und die Schaaren der Frommen, unter welchen wir neben den geistlichen Ständen auch die verschiedenen Ritterorden und die zahlreichen weltlichen Stände und die Familie vertreten sehen, gegenüber der ausgelassensten Phantasie, wenn es gilt, die Schrecknisse der Hölle, ihres Fürsten und seiner Diener, und der Verzweiflung der Verdammten darzustellen. Dass in Bern neben den posaunenblasenden Engeln des Gerichtes noch in einer besonderen Gruppe der Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel dargestellt ist, und am gleichen Hauptportale links und rechts in lebensgrossen Figuren die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen befindlich sind, beweist zur Genüge, wie bewusst und bedacht die Spätzeit der Gothik der grossen Aufgabe gleich treu geblieben: durch die Steine zu reden, wenn die Hüter

des Heiligthumes schweigen [1]). Wir schliessen die Vergleichung dieser drei Bauwerke damit ab, dass wir uns nochmals die gewonnenen Resultate in gedrängter Kürze zusammenstellen und also resumiren:

1. In der Grundriss-Anlage ein mächtiger Thurmbau über dem Hauptportale, völlige Entfernung des Kreuzschiffes zwischen Chor und Mittelschiff, und — wenigstens in Ulm und Bern — langgestrecktes, in das Mittelschiff einspringendes Chor.

2. Im System der Pfeilerbildung im Innern der Kirche eine grosse Einfachheit, eine Art Rückkehr zum ausgebildeten romanischen Pfeilersystem, sparsame Profilirungen und ornamentaler Schmuck, verbunden mit grosser Willkürlichkeit in Hinsicht der Construction des Spitzbogens.

3. Das System der Portal-Anlagen des XII. und XIII. Jahrhunderts total verändert, ein eigentlicher Peristyl, eine gedeckte Halle wird den Portalen vorgebaut, und zu diesem Ende auch mächtig vortretende Strebepfeiler, die sowohl als Seitenwände dieser Hallen, als auch zu Widerlagern der meistens sehr kunstreich ausgeführten Netzgewölbe dienen, womit diese kleinen Pronaos überspannt sind.

4. An die Stelle der ernsteren, strengeren Architecturformen des XII. und XIII. Jahrhunderts tritt eine freiere, willkürlichere Behandlung derselben, zwar nicht ohne Schwung und kecker, kühner Wagniss für deren technische Ausführung, aber, vielleicht dadurch verleitet, mehr eine grossartige Künstelei als eine wahrhaft grosse Kunst. Es tritt namentlich am Münster in Bern augenfällig hervor, wie an den oben erwähnten Strebepfeiler-Systemen [2]), Gallerien, Fenster-Masswerken u. s. w. mehr die handwerkliche Bravour des Steinmetzen als die durchgebildete Künstlerhand eines grossen Meisters das Ganze zusammengehalten und durchdrungen hat.

5. Diesem eben angeführten Grunde mag es auch zuzuschreiben sein, dass an die Stelle der symbolisch und typologisch so bedeutsamen Sculpturwerke der früheren Jahrhunderte jetzt überhaupt immer weniger Sculpturen, und wo dieselben auftreten, meistens in sehr nüchternem Naturalismus erscheinen.

Ein gleiches Loos trifft auch die eigentlich architektonische Ornamentation — statt jener Fülle lebendig bewegter Capitäler und Friese — schwindet immer mehr, wie das fallende Herbstlaub, jener unvergleichlich zarte, keusche Schmuck der früheren Kirchen, um Ornamentformen Raum zu machen, die nur zu oft an das verknöcherte, holzige und knorrige, das aus frischen Trieben übergegangene Wachsthum in der Pflanzenwelt selbst erinnern.

Und doch war es noch immer eine Zeit des Schaffens und des Suchens, die gewaltigen Wogen der vorangegangenen Jahrhunderte trieben noch immer die Thätigkeit der künstlerischen Kräfte voran, und was äusserlich verloren zu gehen schien, wurde immer mehr der neuen, innerlichen Strömung zugeführt, die jetzt wieder in Fleisch und Blut umzusetzen hatte, was schon längst im Bilde ausgemeisselt, in den Herzen immer mehr zu versteinern drohte — die Kraft des Wortes Gottes, dessen Inhalt von der Schöpfung der Welt an bis zum vollendeten Werk der Erlösung Hunderte von Kirchen in ihren Sculpturwerken allem Volk lebendig und anschaulichst verkündigten.

Zur Costümgeschichte des Mittelalters.

Von Jakob Falke.

(Schluss.)

Die specielle **Haartracht** in dieser Periode, von jeder Bedeckung abgesehen, lässt sich als eine dreifache bezeichnen: ein freies, aufgelöstes, über Rücken und Schultern herabfallendes Haar, sodann ein aufgebundenes, und drittens lang herabhängende Zöpfe. Alle drei waren neben einander gebräuchlich und auch wohl in allen Ständen zu Hause, doch muss man die erste als die vorzugsweise dieser Periode entsprechende, als die „höfische" Mode anerkennen. Auf den Bildern des XII. und XIII. Jahrhunderts ist sie durchaus überwiegend, für sie ist das Schapel geschaffen, zu ihr gehört das Gebende, und selbst unter Rise und Schleier mögen wir sie erblicken.

Wie wir schon oben gesehen haben, war diese Haartracht den früheren Zeiten nicht unbekannt, aber sie kam

[1]) Das Hauptportal des Münsters in Bern mit der Abbildung des jüngsten Gerichtes und der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, ist im Jahre 1846 in sehr getreuer und genauer Lithographie von dem damaligen Küster am Münster, C. Wyttenbach, herausgegeben worden. Tafel XII des Heideloff'schen Werkes gibt eine sehr genaue Zeichnung des Südportales von der Frauenkirche in Esslingen und auf pag. 46 des Textes eine grössere in Holzschnitt ausgeführte Darstellung des jüngsten Gerichtes.

[2]) Die Strebepfeiler und die Widerlags-Architectur des Berner Münsters hat für den Architekten nicht nur das besondere Interesse des bereits erwähnten Formwechsels der 14 Fialenbekrönungen, sondern ist zugleich eines der selteneren Beispiele, wie dieselbe am Ende des XV. Jahrhunderts noch gehandhabt wurde. (Vergleiche damit das Strebepfeiler-System am St. Veits-Dome in Prag, abgebildet pag. 219 der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission, I. Band," wo auch der süddeutsche Einfluss nicht zu verkennen ist.) Erinnern wir uns dabei des kühnen Wagnisses, wie die Baumeister vom Ulmer Münster diese Strebebogen nicht machten, und dennoch sich getrauten das Mittelschiffgewölbe ohne diese Verspannung in einer Höhe von 146 Fuss auszuführen; so wird man sich nicht wundern, wenn der ursprüngliche Zweck dieser Fialenbekrönungen — die Belastung des Strebepfeilers gegen den Seitenschub der Strebebogen — mehr ausser Acht gelassen und in die willkürliche Behandlung, wie solche am Berner Münster vorliegt, ausartete. (Die schweren Folgen dieses kühnen Wagnisses schildert der Bericht Nr. VII, pag. 31 in den Verhandlungen des Vereines für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Ulm 1850.)

mehr den Jungfrauen als solchen zu *(remanent in capillo)*; den Neuvermählten, den Frauen wurde das Haar „gebunden“ oder „aufgebunden“. Bei der Herrad von Landsberg führt wenigstens noch die Braut zum Kennzeichen ihres Standes das aufgelöste Haar, die Frauen haben es verhüllt. Dann aber wurde es zur allgemeinen vornehmen Sitte der Jugend und der Schönheit, und fast nur das Alter scheint sich ausgeschlossen zu haben. Bis zur Kaiserin hinauf zeigen alle Damen ihren natürlichen Schmuck in möglichster Fülle über Schultern und Rücken ausgebreitet. Die Toilette war nicht so einfach, denn das Haar sollte nicht herabfallen so schlicht und natürlich, wie es etwa gewachsen war, sondern in gross geschwungenen künstlichen Lockenwellen musste es am Körper hinunterrollen. Es geht darin ein Styl durch alle Zeichnungen, der gewiss dem Leben selbst nachgebildet ist. Unsere obigen Figuren 16 bis 19 werden einen hinlänglichen Begriff davon geben, so dass wir weiterer Illustrationen nicht mehr bedürfen. Die Herstellung dieser Coiffure war nicht ohne Schwierigkeit und Anwendung künstlicher Mittel, doch wollen wir auf die betreffenden Toilettenkünste an dieser Stelle nicht weiter eingehen. Stirn und Augen frei zu halten, diente, wie oben bemerkt, das Schapel in allen seinen Formen; an seiner Stelle auch wohl eine Perlen- oder Korallenschnur, wie z. B. bei der hübschen, in vielem Betracht für das Costüm dieser Periode mustergiltigen Figur der heil. Katharina bei Hefner I, 14. Diese Jungfrau hat auch ihre wogende Lockenfülle ganz unten an den Spitzen mit kleinen Perlschnüren zopfartig zusammengefasst; eine Sitte, die — auch mit seidenen Bändchen — öfter vorkommt. Der Länge der Haartracht war natürlich bei dieser Coiffure nur die einzige Grenze der Natur gesetzt: je länger, desto schöner; am schönsten, wenn die Fülle und Länge so reich war, dass die Besitzerin sich drein hüllen konnte in ihr Haar. So im Norden auf Island Helga, Thorstein's Tochter.

Was das aufgebundene Haar betrifft, so gehört es, abgesehen von der ceremoniellen Tracht der Neuvermählten, in der vornehmen Welt in Vergleich mit dem freien Haar wenigstens auf den Bildern zu den Seltenheiten; dagegen mag es im bürgerlichen Stande — neben den Zöpfen — als die Regel angesehen werden. In der nächstfolgenden Periode hatte es für die Mode um so grössere Bedeutung. Dennoch kommt es bildlich vor und selbst unter dem eigentlichen Gebende netzartig eingebunden, z. B. bei einer jungen Frau, Hefner I, 49. In der Manessischen Handschrift ist es unter einer Art von Hut oder Haube (s. unten Fig. 21 und 22) einmal gänzlich, das andere Mal nahezu verschwunden (v. d. Hagen IV und XXXI). Zum Aufbinden dienten schöne Borten, Perlschnüre u. dgl.

Die angewandte Toilette wird uns im Heraclius (1803 flg.) ein wenig bei den Frauen beschrieben, die sich dem Kaiser Phokas zur ehelichen Wahl vorstellen:

si biezen alle, daz ist war,
ir houbet twahen unde ir har
strelen unde slihten
unde ir scheiteln rihten,
zuo denselben stunden
ward manec har bewunden
mit manigem kleinen borten
gelistet wol zen orten
von berlen und von gesteine
geworkt wol und kleine.

Wie wir oben gesehen haben, führte auch dieses aufgebundene Haar den Namen Gebende. In den Zeiten Walthers von der Vogelweide scheint es bei den Damen in seinem Stande nicht gerade selten gewesen zu sein, doch fand es nicht seinen Beifall, dass dadurch der Nacken entblösst werde, denn oft sei er gar unschön und schwarz (111, 18; siehe oben diese Stelle). Auch im Willehalm von Ulrich von dem Türlin heisst es (152b) in diesem Sinne:

manic nacke da schein hares bloz.

Die Dichterstellen, in welchen einfach des aufgebundenen Haares gedacht wird, sind nicht selten, doch ist es schwer zu sagen, welche Art von Gebende an betreffender Stelle jedesmal gemeint ist. Die Bilder geben für diese Zeit wenig Beispiele davon.

Die langen gebundenen oder geflochtenen Zöpfe scheinen, was Deutschland betrifft, in vorliegender Periode von geringer Bedeutung gewesen zu sein. Auf Bildern erscheinen sie äusserst selten und gehören dann nicht dem vornehmen Stande an. So findet sich eines der wenigen Beispiele bei der Herrad von Landsberg Taf. I. Es ist eine leichtfertige Dirne, die also am allerwenigsten auf Rang und Stand Anspruch erheben durfte, welche zwei lange geflochtene, am Ende in ein seidenes Bändchen geschlungene Zöpfe den Rücken herunter hängen hat. Bei deutschen Dichtern geschieht ihrer zu Zeiten Erwähnung. Zuweilen mag aber die Auslegung zweifelhaft sein, denn wenn es z. B. in der Gudrun heisst, als sie ins Wasser geworfen ist und Hartmut sie errettet (961):

ir valwe zöphe erreichte mit den sinen henden,

so könnten möglicher Weise hier auch nur die langen herabwallenden Haare gemeint sein. Gedichte mit fremden Stoffen wie Parzival und Wigalois ausgenommen, gedenkt der Zöpfe in bestimmtester Weise Ulrich von Liechtenstein. Bekanntlich verkleidete er sich zur Frau Venus und legte dazu „Kleider an, wie sie ein werthes Weib wohl mit Ehren hat getragen“. Wir dürfen darum an der Noblesse seiner äussern Erscheinung keinen Zweifel hegen. Nur dürfte vielleicht gerade der Kopf eine Ausnahme zulassen, denn obwohl die Perrückenmacherei zu jener Zeit nicht völlig unbekannt war, so reichte sie doch schwerlich aus für die damalige höfische Mode des Frauenhaares, und ein paar Zöpfe, wenn sie auch weniger vornehm waren, liessen sich doch leichter in das Männerhaar einflechten, und an

Schmuck brauchte unser seltsame Ritter nicht zu sparen. So legt er denn an (161, 1):

Zwen schoene zöpfe wol getan,
die ich mit perlin wol bewant.

Ein anderes Mal bindet er sie an die Haube (176, 24):

Diu hube min ouch mouste sin
vil guot, dar an die zöpfe min
gemachet deswar waren wol.
von reht ich ir noch sagen sol
ein teil von minen zöpfen me,
mit perlin wia alsam ein sne
hiez ich si bewinden sa
vil wünneclichen hie und da.

Auch ein anderer Ritter, der sich in ähnlicher Lage befindet (218, 26), legt zwei Zöpfe an, so gross und voll, dass ihre Länge sich an den Sattel schwang. — Vielleicht dürfen wir aber auch hier an der Ostgrenze des Reiches Einflüsse des zopfreichen Slaventhums erkennen, denn eben dieser letzterwähnte Ritter hat zu seinen Zöpfen noch ein „windisch wibes kleit", eine sogenannte „godehsen" angelegt.

Aus bürgerlichem Stande findet sich ein Beispiel in den Gesammtabenteuern. Dort heisst es im 2. Bande (S. 167) im Gedicht: Der Reiher, von einem eifersüchtigen Manne, der nächtlicher Weile für den Morgen ein Erkennungszeichen haben will (v. 391):

er zoch daz mezzer uz der scheide
und sneit ir abe die zöpfe beide.

Im Westen, in Frankreich, waren im XII. und XIII. Jahrhundert die Zöpfe weder so selten noch so bürgerlich; sie zierten selbst königliche Häupter. Es gibt an den Kirchen eine ziemliche Anzahl öfter abgebildeter Statuen königlicher oder fürstlicher Damen dieser Periode, welche das Haar in langen Zöpfen herabhängend tragen. Unter ihnen dürfte die bekannteste die nach der Königin Chlotilde benannte sein, welche sich nebst der Chlodwigs zu Corbeil befindet[1]). Ihr reichen die Zöpfe, doppelt umwunden und mit Bändern zusammengeflochten vom Gesicht vorn bis gegen die Kniee herab. Die deutsche, übrigens auch in Frankreich bekannte Sitte trug sie, wie wir gesehen haben, hinten. Dem entsprechend sind die Zöpfe auch den Gedichten mit französischen Stoffen nicht unbekannt. Freilich wie im Parzival Herr Kei sich genöthigt sieht, Kunneware von Lalant zu züchtigen, und sie ergreift (151)

mit ir reiden hare:
ir lange zöpfe clare,
die want er umbe sine hant —

so könnten hier wieder in Anbetracht des „reiden" Haares die langen, aufgelösten Locken gemeint sein. Kein Zweifel waltet aber ob in der Stelle des Wigalois (7411):

uber die maentel hiengen
ir zopfe verre hin zetal
wol bewunden uber al
mit borten und mit siden.

[1]) Auch bei Lacroix abgebildet, III. Modes et costumes, Fol 2.

Doch ist zu bemerken, dass es hier Mädchen sind, Dienerinnen der Jafite. Gewiss zeigt es auch eine Geringschätzung des Zopfes an, wenn Wolfram im Parzival der missgeschaffenen, hässlichen Magd Kondrie einen Zopf zutheilt, einen einzigen, der sich über den Hut bis auf das Maulthier schwingt (313). Solche Rücksicht findet aber wohl nicht Statt, wenn es im Wigalois (863) von einer schönen Jungfrau im Gefolge einer Königin heisst:

ir zöpfe waren gebunden,
mit golde wol bewunden
unz an des hares ende.
so keiserlich gebende
truoc diu maget reine;

oder an anderer Stelle:

ir houbet was angebunden,
ir zöpfe wol bewunden
mit golde unz an daz ende;

und das wird „kein schlechtes Gebende" genannt. Wir haben dieser Stellen schon oben gedacht. Ein ander Mal (2414) sind einer Reiterin die Zöpfe entflochten.

Bildlich theilt Martin, *Civil Costume of England*, bereits ein Beispiel der langen gewundenen Zopftracht aus der Zeit Wilhelms des Eroberers mit (Taf. 3). Ich entnehme das folgende Beispiel, Fig. 20, Lonandre I, France, XII. S. Fin.



(Fig. 20.)

Es sind zwei Frauengestalten, davon die erste eine edle Dame, welche eine Art von viereckigem Gebende auf dem bewundenen Haar trägt, die andere, welche ihr das Wasser zum Handwaschen reicht, ihre Dienerin, einen langen Zopf herabhängen hat. —

Die Rolle des Frauenhutes ist in dieser Periode noch eine so unbedeutende, dass derselbe gewissermassen nur noch eine Ergänzung zur weiblichen Kopftracht bildet. In der vorhergehenden Periode vermochten wir nicht einmal seine Existenz nachzuweisen; jetzt wird seiner zwar häufiger gedacht, aber auf den Bildern begegnen wir ihm so selten, dass es noch nicht möglich ist, die entsprechenden Formen nachzuweisen. Nicht einmal für den Pfauenhut, d. h. den mit Pfauenfedern geschmückten, vermögen wir das, obwohl er doch allem Anschein nach eine eben so noble und elegante, wie nicht ungewöhnliche Zierde war. Mir ist kein bildliches Beispiel einer Dame mit dem Pfauenhut vorgekommen, und ich kann darum auch nicht sagen, ob er in seiner Form dem männlichen, den wir früher kennen lernten, entsprach oder nicht. Schriftlich treffen wir ihn um so häufiger in Gedichten aller Art an. So führt Ulrich von Liechtenstein als Frau Venus einen Pfauenhut mitsammt Zöpfen, Haube und Rise (177). Im Wigalois (88, 97) trägt Frau Larie auf der Reise einen derartigen Hut:

> Ouch fuort die maget reine
> uf ir houbet einen huot,
> der was von pfawenvedern guot
> mit rotem golde wol beleit.

Ebendort ist an anderer Stelle (2414) einer Reiterin der Hut „von Pfauenfedern wohl gestricket". Wenn wir damit Parz. 313 den Hut der Kondrie vergleichen, gefüttert mit Plialt, so scheint es, als ob derselbe vorzugsweise beim Reiten oder Reisen, also zum Schutze gegen die Sonne und das Wetter gebraucht worden. Im bürgerlichen Stande freilich erscheint er als höchster Schmuck. So heisst es von einem Ehepaar reichen bürgerlichen Standes, das den Kirchgang hält (Gesammtab. II, p. 444, v. 1011):

> si legten an ir lip ze hant
> beide ir hochzitlich gewant
> und ir pfaewin huote.

Ebensowenig lässt sich die Form bei der Athenais im Heraclius (3600) bestimmen:

> si fuorte uffe einen huot
> von vedern wiz sam ein sne;

oder bei Ulrich von Liechtenstein (166)

> einen huot ich fuorte, der was clar,
> wiz, mit perlin wol bestreut.

Von den wenigen Beispielen, die uns bildlich begegnen, gebe ich hier zwei ähnliche Formen, Fig. 21 und 22, beide der Manessischen Handschrift angehörig [1]); sie werden von ritterlichen Damen getragen (v. d. Hagen, Taf. IV und XXXI). Oft ist es schwer, ob man eine Kopfbedeckung als Hut oder Haube betrachten soll, wie z. B. bei einer Dame an der goldenen Pforte zu Freiberg, wo ein baretartiger Hut mit Kronenreif umgeben ist. Als feste anliegende Haube ist auch die Kopfbedeckung einer dienenden Magd bei der Herrad von Landsberg, Taf. II, zu betrachten.


(Fig. 21.)


(Fig. 22.)

Bei der ländlichen Bevölkerung scheint der Hut als Wetterschutz fast mehr im Gebrauch gewesen zu sein, und dann auch zum Putze gedient zu haben. So wird bei Nithart (226) die Dorfschöne Friderun mit einem neuen Zindalhute (d. h. von Seidenstoff) beschenkt, „der ist Vögelein so voll." Das erinnert uns an die reichbestickte Haube Helmbrechts. Bei demselben Dichter spricht die Mutter zur Tochter (51):

> wint ein hüetel um din har [1]).

Ländlichen Gebrauches war auch der Strohhut, über den wir auch in weiblicher Beziehung bei der männlichen Kopftracht gesprochen haben, wesshalb ich darauf zurückverweise. Endlich begegnet uns noch in den Gedichten der Schattenhut und der Blumenhut, das ist aber nur ein aus grünen Zweigen und Blumen improvisirter Schutz gegen der Sonne Brand, oder ein frischer Schmuck von natürlichem Gewinde.

> In des meigen bluot
> braeche ich ir ein schatehuot.

(M. S. H. 3, 334. *b.* Müller, Wörterb. s. v.) Und ebendort s. v.:

> swelhez wip haete wendelbaren lip,
> daz trüege einen krumben bluomenhuot.

Wie das Blumenschapel, so ist auch der Schattenhut von den Männern gebraucht.

> Nu hat einen schatehuot
> von bluomen glenz und vin
> gemachet der hübesche Kaedin
> des morgens dort in dem hage.

Trist. (H. v. Freib.) 6102.

Der „Scheibenhut", dessen ich noch gedenken will, war vielleicht nichts anderes, als der breite Strohhut, oder auch nur sonst ein Hut mit breitem Rande, wie er sich später in mehrfachem Gebrauche findet. —

3. Abschnitt. Von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Jahre 1500.

Die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts bildet den Übergang zu einer neuen Periode der Trachtengeschichte,

[1]) Ähnlich Lonandre l. France XIV, S. 1. Moil. Compositions histor.; Hefner I, 60. Die Gemahlin des Grafen Siboto.

[1]) Vgl. Gesammtab. II, S. 155. v. 394.

wie überhaupt in der Entwicklung der Cultur. Wir sahen an seinem Anfange namentlich auf den Bildern der Manessischen Liederhandschrift die Kopftracht der höfischen Zeit noch in voller Blüthe: Rise, Gebende und das freie aufgelösete Haar, neben denen Zöpfe, Flechten, Hüte, Hauben noch unbedeutend erschienen. Aber schon vor der Mitte zeigt sich die Umwandlung aufs Deutlichste: das Haar wird in Flechten aufgewunden und um die Ohren gelegt; die freie Rise tritt zurück vor verhüllenden, ungestalteten Haubenformen, zu denen sich die Gugel gesellt, und allerlei seltsamer und grotesker Kopfputz nebst mancherlei Formen von Hüten und anderen Bedeckungen überwuchert die weiblichen Köpfe. Im XV. Jahrhundert haben wir dieselbe barocke Mannigfaltigkeit, wie wir sie bei der männlichen Kopftracht haben kennen lernen, in noch erhöhtem Grade. Die culturlichen Gründe dafür haben wir bereits an jener Stelle angedeutet.

Was zunächst die blosse **Haartracht** betrifft, so ergeben die Bilder, dass schon in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts das freie aufgelöste Haar vor dem geflochtenen und aufgebundenen in dem Grade zurücktritt, dass es sich alsbald auf ein bestimmtes Alter und bestimmte Classen beschränkt. Als Mode hat es keine Geltung mehr. Es hängt diese Veränderung mit der bis dahin unbekannten, nun wachsenden Neigung zum Decolletiren zusammen, worüber bald der Klagen viele laut werden. Zwar findet sich noch die alte Sitte, aber nur bei jungen, unverheiratheten Mädchen, und das vorzugsweise in den höchsten Ständen [1]), oder sie consolidirt sich als Brauttracht, als welche sie das Mittelalter überlebt hat. Für die verheirathete Frau wird es unabweisliche Bedingung, bedeckten Hauptes zu erscheinen, sei es auch mit welcher Art von Haube oder Putz, oder in höchsten Ständen auch nur mit Schleier und Krone. Früher, wie wir bei Walther von der Vogelweide sahen, galt es kaum für anständig den Nacken unter dem Haar sehen zu lassen; in der Mitte des XIV. Jahrhunderts aber haben sich die Begriffe ganz geändert. Die Obrigkeit von Speier, welche im Jahre 1356 ein ausführliches Kleidungsgesetz erliess [2]), will nicht mehr ein Schapel bei der Frau dulden, noch will sie erlauben, dass das freie Haar oder auch nur die Zöpfe hinten herunter hängen oder Seitenlocken am Gesicht, oder Haarschnüre im Nacken; sondern das Haar soll durchaus aufgebunden sein; „nur eine Jungfrau, die nicht Mannes hat, die mag wohl ein Schapel tragen und ihre Zöpfe und Haarschnüre lassen hangen, bis dass sie berathen wird und einen Mann nimmt“.

Die Bilder zeigen uns nun fast durchgängig, wenn nicht etwa ein Schleier herabfällt oder eine der verhüllenden Hauben alles verdeckt, Hals, Nacken und Schultern frei. Das Haar, auf der Stirn gescheitelt, ist in zwei lange Zöpfe geflochten, welche näher oder länger um die Ohren herum aufgebunden sind. Seltener zeigen sich kurze, gekräuselte Locken an Wangen und Ohren. Für die erstere Art sind die Beispiele im XIV. Jahrhundert sehr zahlreich. Ich verweise als besonders mustergiltig auf die Frauen bei **Hefner** II. 28 [1]), und für die andere Art ebendort II, 149. An sich ist diese Haartracht so einfach und natürlich, dass es nicht nöthig erscheint, sie bildlich vertreten zu lassen. Sie erhält sich theils frei, theils mit mehr oder weniger Putz und Bedeckung durch das ganze XV. Jahrhundert, ja sie ist als die Grundlage aller Frisuren dieser Periode zu betrachten. Bald hängen die Flechten wieder auf die Schulter herunter, bald sind sie weiter aufgenommen oder oben ganz unter Hauben versteckt, dass Ohren, Nacken, Hals, Schultern völlig bloss und nackt sind und kein Härchen an das Licht sich heraus stiehlt [2]). Daneben sehen wir öfter eine fast noch einfachere Art, bei welcher das Haar mit einem Bande umwunden und in einem dicken Wulst um das Gesicht gelegt ist. Die Muster gibt **Hefner** II, 19 nach einer Aschaffenburger Miniature vom Jahre 1465. Andere trugen es auch wohl, in Nachahmung der damaligen männlichen Eitelkeit, in dichten kleinen Locken um Stirn, Schläfen und Nacken angesammelt. **Hefner** II. 58 gibt ein Beispiel aus dem Anfange der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Eine sehr häufige und auch bleibende Mode, die selbst das Mittelalter noch überlebt, fasst die dicken Haarflechten oder Wülste, wie sie an den Ohren zu den Seiten des Kopfes lagen, in Netze oder netzartige Hauben zusammen, die dann auch wohl mit mancherlei Putz von Perlen, Edelsteinen, Gold- und Silberschnüren und anderem Flitter und Flinder überdeckt werden. Es ist gewissermassen nur eine Nüance der Coiffure, deren Grundform nicht geändert wird. Ein sehr altes Beispiel finden wir schon am Ende der vorigen Periode in der Manessischen Handschrift auf dem Bilde des Minnesingers von Scharfenberg [3]). Es ist hier mit dem Schapel verbunden. Ein gleich altes Beispiel in Verbindung mit der Rise gibt **Louandre** I. France fin du XIII. S. „*Savant*“ etc. Ich wähle hier zur bildlichen Vergegenwärtigung für das XIV. Jahrhundert ein flandrisches Beispiel (Fig. 23), welches uns neben dem Schleier noch eine Erinnerung an das absterbende Gebende gibt. Die Stirnbinde ist golden, Kinnbinde und Schleier weiss, die Haube, welche das Haar ganz umschliesst und verdeckt, roth mit gelbem Netz. Der Kopf gehört einer ritterlichen Dame höchsten Standes an [4]).

---

[1]) **Hefner** II, 94 und 114; **Louandre** I, France, commencement du XIV. S. „Les fiançailles“ und ebendort France XIV. S. aus einem Manuscripte der kaiserl. Bibliothek in Paris Nr. 8964.

[2]) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1856, S. 175.

[1]) S. ferner: **Lacroix** III, Modes et Cost. Fol. IX; **Louandre** I, Italie XIV. S. „Herodiade“ . . . und folgende Blätter.

[2]) Beispiele: **Hefner** II, 32, 63, 161, 177; v. **Eye** und **Falke**, Heft 15. Bl. 5. „Buchstabe des Meisters E. S.“; **Louandre** II, Italie XV. S. Dames nobles.

[3]) Bei **Eye** und **Falke**, Heft 20, Bl. 2: „Bild des Minnesängers von Scharfenberg“; bei v. d. **Hagen** findet sich dieses Blatt nicht.

[4]) Nach **Louandre** I, Flandres XIV. S. „*Costumes armoriés*“.

Wie schon angedeutet, erhält sich diese Weise, doch treffen wir sie häufig in Verbindung mit anderem Kopfputz, so ganz insbesondere bei deutschen fürstlichen Damen des



(Fig. 23.)

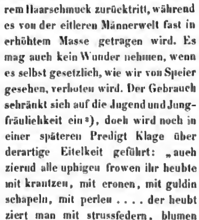


(Fig. 24.)

XV. Jahrhunderts mit der Krone. Ein reiches Beispiel dieser Art stellt uns Fig. 24 dar; der Schleier, den ich nicht ganz mittheilen kann, fällt bis auf den Boden herunter. Es ist der Kopf der Herzogin Anna von Sachsen, zweiten Gemahlin des Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg, auf dem Bilde in der St. Gumpertskirche zu Ansbach [1]). Bei Hefner II, 177 wird Stirn und Haarnetz einer jungen Frau statt der Krone von einem breiten Bande umschlossen, das bedeutungsvolle Buchstaben (M = Maria) zur Inschrift hat. Auch auf den Bildern zum Ritter von Staufenberg (herausgegeben von Engelhardt) findet sich diese Kopftracht in verschiedener Weise, verbunden mit Rise, Krone und Schleier. Englische Beispiele vom Schlusse des XIV. Jahrhunderts von sehr zierlicher Art bei Martin, Civil Costume, 20. Sie zeigen noch die Verbindung mit dem Schapel.

Übrigens macht es sich bemerklich, dass das Schapel als goldener Stirnreif oder Kranz vor mancherlei anderem Haarschmuck zurücktritt, während es von der eitleren Männerwelt fast in erhöhtem Masse getragen wird. Es mag auch kein Wunder nehmen, wenn es selbst gesetzlich, wie wir von Speier gesehen, verboten wird. Der Gebrauch schränkt sich auf die Jugend und Jungfräulichkeit ein [2]), doch wird noch in einer späteren Predigt Klage über derartige Eitelkeit geführt: „auch zierud alle uphigen frowen ihr heubte mit krantzen, mit cronen, mit guldin schapeln, mit perlen . . . . der heubt ziert man mit strussfedern, blumen und grunem Buchsbaum“ [1]). Frühere Beispiele (Hefner II, 94, 114) zeigen noch ganz die alten Formen; im XV. Jahrhundert tritt besonders Federschmuck hinzu. Ein Schapel dieser Art in Verbindung mit dem geflochtenen Haar gibt Fig. 25 nach einer ritterlichen, Schellen tragenden Dame vom Anfange des XV. Jahrhunderts in v. d. Hagen's Bildersaal, Taf. XLVII.





(Fig. 25.)

Indem wir noch weiter den Überresten und Umwandlungen alter Formen nachgehen, haben wir vor Allem die verhüllenden Hauben zu betrachten, die sich an Schleier, Rise und Kopftuch anschliessen. Der wachsenden Unsittlichkeit gegenüber, die, wie bekannt, im XIV. und XV. Jahrhundert eine so entsetzliche Gestalt annahm und sich auch in schamlos übertriebener Decolletirung äusserte, thut sich als anderes Extrem das Bestreben hervor, sich nonnenhaft ehrbar zu verhüllen. Beides verbindet sich dann auch wohl in dieser barocken Zeit insofern, als man gegen das Ende des XV. Jahrhunderts Frauen sah, die Nacken und Gesicht bis auf die Augen allein verhüllten, aber Rücken und Brust bis zum Gürtel hinab blosslegten. Während der Rath von Ulm (Statut von 1406) die Schleier der Frauen zu kurz und zu schmal findet, bitten ihrerseits 1423 die Frauen und Fräulein von München den Magistrat um die Erlaubniss, Stauchel tragen zu dürfen, um damit auf der Strasse das Angesicht verhüllen zu können. Um das Jahr 1476 wird berichtet, hatten die patrizischen Damen von Lübeck die Mode dicke Gesichtsschleier zu tragen, und es wird als Grund angegeben, sie hätten unter ihrem Schutze vermocht Abends unerkannt in die Weinkeller zu gehen und Matrosenorgien mitzufeiern [2]). Auch Stolle's Erfurter Chronik S. 190 (Stuttg. Bibl.) gedenkt der Verhüllungen: dy frowen trugen lange czippfelichte huben, dy wunden sy umme dy houbte.

Wir begegnen demnach dem Schleier, ausser seiner coquetteren Bestimmung als durchsichtiger oder leichter, flatternder Schmuck an Stelle des alten Kopftuches bis in die spätesten Zeiten des Mittelalters. Wie früher wird er in breiterer und dichterer Gestalt um den Kopf geschlungen oder in schmälerer als Sendelbinde, die wir schon bei der männlichen Kopftracht haben kennen lernen, mehr coquett und lose herumgelegt. Die Weise ist ganz dieselbe, wie dort Bilder und Beschreibung angeben. Oft, besonders im niedern bürgerlichen Stande, ist er auch mehr haubenartig zusammengebunden. Beispiele für beide Arten finden sich bei Lacroix III, *Modes et Cost.* Pl. XVI und *Vie privée des chateaux* XL, *Femme d'artisan.* Ich kann mir nicht versagen hier als reizendstes Muster dieser Art unter Fig. 26 das Bild der Agnes Bernauer (gest. 1435) nach

[1]) Nach Eye und Falke, Heft 10, Bl. 1. „Frauenkopftrachten“ u. s. w.; vgl. damit das farbenreiche Bild in Stillfried's Denkm. des Hauses Hohenzollern; ebendort das Wandgemälde im Kloster Heilsbronn mit der Darstellung der Elisabeth von Thüringen, Gemahlin Friedrich's I. von Nürnberg, und ihrer Töchter. Hefner II, 89, 130 u. a.

[2]) Auch eine Constanzer Ordnung aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts spricht von den „Töchtern, die barhaupt und in ihren Kränzlein zur Kirche oder zu Strasse gehen“. Mone, Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins, VII, p. 95.

[1]) Aus einer Wiener Handsch. des XV. Jahrhunderts bei Haupt, Altdeutsche Bl. I, 59.

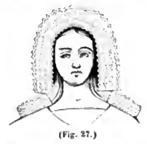
[2]) Jäger, Ulm, S. 515; Berlepsch, Schneidergewerk, S. 124; Becker, Gesch. v. Lübeck I, 281.

ihrem Grabstein mitzutheilen, der bei Hefner II, 163, auch bei Förster Denkmale V, Bildnerei I, abgebildet ist [1]).



(Fig. 26.)

Von den Hauben machen sich noch im XIV. Jahrhundert zwei Arten in besonderer Ausdehnung unter den vornehmen und gutbürgerlichen Kreisen geltend: Das ist die Hulle oder der „Kruseler“ und die Gugel. Die Eigenschaften der ersteren liegen in ihrem doppelten Namen ausgesprochen; es ist eine den Kopf bedeckende Haube, geziert mit krausen, eingebrannten Strichen. Diese pflegten in mehrfachen Reihen das Gesicht zu umrahmen und sich auf die Schultern herabzusenken, wie wir das an unserer



(Fig. 27.)

Figur 27, der Gudela von Holzhausen, einer Frankfurter Patrizierin aus der 2. Hälfte des XIV. Jahrhunderts sehen [2]).

1) Vgl. Hefner II, 58, 132, 177.

2) Nach Eye und Falke, Heft 2, Blatt 1: „Grabbilder des Johann von Holzhausen und seiner Gemahlin Gudela“; auch bei Hefner abgebildet.

Diese Krausen scheinen damals eine solche Liebhaberei städtischer Frauen geworden zu sein, dass die Obrigkeiten sich wohl genöthigt sahen einzuschreiten. So heisst es in der oben erwähnten Speierer Ordnung von 1356: „Zu dem ersten uber die Frouwen, der sol deheine kein schappel dragen oder deheynen sleyger, genannt kruseler, dragen, der me habe umbe gewunden danne vier vach, also daz die selben vach alle an den flocken daran, von der stirnen uber sich us, nit höher sint, oder sin söllent danne eines twerehvingers hoch“. Zu Frankfurt waren deren sechs „Vach“ erlaubt [1]). Die Zacken und Krausen erscheinen wie eine Nebenart der damaligen ausgezackten Kleidung, der sogenannten Zatteltracht, deren wir ebenfalls schon bei der männlichen Kopftracht gedacht haben. Sie überwuchern auch die Kleidung der Frau und zeigen sich auch am Schleier und anderen Stücken der Kopftracht [2]).

Die Form übrigens, in welcher wir den „Kruseler“ am gegebenen Beispiel erblicken, war nicht die einzige. Oft liegen die Krausen wie ein besonderer Wulst unter einem Schleier oder unter der gugelartigen Haube oder umziehen die letztere an ihren Rändern [3]). Dass die Mode, freilich unter englisch manierirten Veränderungen, auch in England war, zeigt Hefner II, 24.

Wir haben die Geschichte der Gugel in ihrer Entstehung und Verbreitung bereits bei der männlichen Kopftracht verfolgt. Ursprünglich der Männer Eigenthum, ging sie erst im XIV. Jahrhundert oder doch wenig früher auf die Frauen über. Doch wurde sie nicht sofort ein Gegenstand der Mode und der eleganten Toilette, sondern beschränkte sich zunächst auf Reisen, Jagden und ähnliche Gelegenheiten. So sehen wir sie bei Eye und Falke, Heft 16, Bl. 2: „Hirschjagd“ auf einer Elfenbeinschnitzerei etwa vom Jahre 1320. Erst um die Mitte des XIV. Jahrh. wurde sie nobile Tracht und Theil einer eleganten Tournüre, zugleich dann auch mit einer Menge Schmuck und anderem Zierath versehen. In einem Gedicht, welches unter dem Titel „das Kloster der Minne“ im 2. Bande von Lassberg's Liedersaal steht, findet sich S. 210 die folgende Beschreibung einer reichen Gugel, wie sie eine edle Dame trägt (v. 58):

si fürt ain gugel, die was gut,
ain bort wol ainer hande brait
was uff ir gugel dar gelait
von berlin wisz, grosz und fin,
mangerley tier darin
was uzzer erschaiden mit golde wol;
die gugel was zotten vol
uff den sattel hin ze tal
was sy zersnytten uber al.

1) Hauff, Moden und Trachten, S. 204.

2) Hefner II, 177.

3) Siehe die verschiedenen Nürnberger Bürgertrachten bei Eye und Falke, Heft 20, Blatt 3: „Männl. und weibl. Trachten vom Ende des XIV. Jahrhunderts“; und Heft 28, Blatt 4: „Eine Predigt aus der 2. Hälfte des XIV. Jahrhunderts“. Vgl. Hefner II, 55, 63, 93, 106.

Eine ähnliche Gugel wird in Gesammtabenteuer III, S. 217 als im Besitz einer königlichen Prinzessin beschrieben. „Gugel mit perlein" finden sich auch im Besitz der Anna von Stubenberg nach einer Urkunde [1]). Man sieht daraus, dass die absonderliche Tracht der Gugel selbst in den höchsten Ständen getragen wurde; ebenso freilich auch mit allem Schmuck in bürgerlichen Kreisen. Denn die oben erwähnte Speierer Verordnung von 1356 verbietet den Frauen an den Kugelhüten „bustaben, vogel oder ander verlessenliche ding mit siden genat". Auch verbietet sie die „zersnitzelten kugelhut", worunter jene an den Rändern ausgezackten, mit „Zotten" oder Zatteln versehenen gemeint sind.

Anfangs wenigstens waren die Gugeln für beide Geschlechter ihrer Form nach gleich, wesshalb sie auch zu gegenseitigen Geschenken benutzt wurden. Selbst die langen Schwänze, wie verschiedene Bilder [2]) zeigen, und die vorn zugeknöpften Gugeln theilen die Frauen mit den Männern. Die Limburger Chronik sagt zum Jahre 1362: „Die jungen Männer trugen meistlich alle geknäuffte Kugeln als die Frauen", und an anderer Stelle zum Jahre 1389: „Die Frauen trugen böheimische Kogeln, die giengen da an in diesen Landen; die Kogeln stortzte eine Frau auff ihr Haupt und stunden ihnen vornen auff zu Berg über das Haupt, als man die Heiligen malet mit den Diademen". In Bezug hierauf können wir uns auf die Abbildungen bei der männlichen Kopftracht berufen. Später aber nahm die Gugel bei der Frau mehr besonderen und namentlich mehr haubenartigen Charakter an, so dass sie sich der Hulle näherte oder sich mit ihr, d. h. mit den Krausen, verband. Mehrere schon oben erwähnte Beispiele von sehr ausgebildeter Form findet man bei Hefner II, 63, 90, 93, 106. Ich wähle hier zur Darstellung unter Fig. 28 und 29



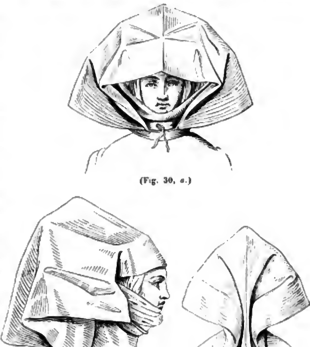
(Fig. 28.)



(Fig. 29.)

zwei einfachere Beispiele von den Glasmalereien der Marthakirche in Nürnberg (um 1400) nach Eye und Falke, Heft 28, Bl. 4: „Eine Predigt" u. s. w.

Auch in dieser Form vergingen die Gugeln bereits wieder im Anfange des XV. Jahrhunderts, nachdem sie in der Männerwelt schon etwas früher aus der Mode gekommen waren. Doch hielten sich immer verhüllende Hauben, bei denen namentlich die Kinnbinde stehend blieb, obwohl die Ehrbarkeit dabei, wie schon oben angedeutet, oft sehr auf den Schein hinaus lief. Ein noch bescheidenes Beispiel davon kann man bei Hefner II, 162 nachsehen. Am Ende des XV. Jahrhunderts war vor allen in deutschen Städten, selbst bei der patrizischen Jugend eine groteske weisse Haube verbreitet, welche unsere Figur 30 [1]) von drei ver-



(Fig. 30, a.)

(Fig. 30, b.) (Fig. 30, c.)

schiedenen Seiten wohl mit hinlänglicher Deutlichkeit darstellt. Zu Grunde liegt eine das Gesicht umschliessende Haube, über die sich ein weisses, unter dem Kinn zusammengebundenes Tuch, wie es scheint durch ein Drathgestell geschützt, ausbreitet. Diese Haube hat eine grosse Menge Nebenformen, von denen wir nur einer, Fig. 31, bildlich gedenken wollen, da der Reichthum und die Willkür dieser Zeiten so gross ist, dass das Streben nach Vollständigkeit immer ein vergebliches bleiben würde [2]).

(Fig. 31.)

Im XV. Jahrhundert, namentlich seit der Zeit gegen die Mitte, sind es fast allein noch die französisch-burgundischen Kopftrachten, welche noch einigermassen

[1]) Anzeige für Kunde der deutschen Vorzeit 1855, Nr. 4, Spalte 85.

[2]) Vgl. die Bilder aus dem „König Morus" bei Lacroix III, Venerie: Louandre I, Belgique XIV. S., Nr. 4. Bourgeoise.

[1]) Nach Eye und Falke, Heft 29, Blatt 4: „Frauenkopftracht um das Jahr 1500".

[2]) Nach einer Handzeichnung von Dürer in der Erzherzog Albrechtsammlung in Wien, abgebildet bei Hefner u. b. Lacroix, Modes et Cost Pl. XXII.

feste Unterschiede machen und sich auf bestimmte Grundformen bei aller Mannigfaltigkeit zurückführen lassen. Obwohl es diesen Moden nicht gelang, all den Formenreichthum, der sonst noch herum in Blüthe stand, zu ertödten, müssen sie doch als die herrschenden für die elegante Welt, selbst auch in Deutschland seit dem Jahr 1450 etwa betrachtet werden. In ihrer Heimath sind sie älteren Datums, und man führt sie auf jene Isabella von Baiern, seit 1385 Gemahlin Karl's VI., zurück, welche in den Kriegen und Wirren zwischen Frankreich, England und Burgund eine so hoch bedeutende Rolle gespielt hat. Mit vierzehn Jahren nach Frankreich gekommen, sah es Anfangs mit ihrer Toilette nicht zum besten aus und die leitenden Damen ihres Hofes hatten viel an ihr zu bessern, bis sie der neuen Umgebung und ihrer Stelle würdig schien. Dann aber schwang sie sich rasch zur Modekönigin empor und gab der eleganten Welt Gesetze.

Sie war es nun, die vorzugsweise die Kopftrachten in die Höhe trieb und zwar schon so sehr, dass der Spott der Nachwelt die Sage hinterlassen hat, es hätten ihretwegen die Thore des Palastes erhöht werden müssen. Übrigens sagt der Ritter de Latour-Landry in den Ermahnungen an seine Töchter schon um das Jahr 1400 [1]: „Die Frauen gleichen den gehörnten Hirschen, welche den Kopf senken, wenn sie in den Wald eingehen. Wenn sie an der Thüre der Kirche ankommen und man ihnen geweihtes Wasser anbietet, nehmen sie keine Rücksicht darauf, wohl aber auf ihre Hörner, die sie abzubrechen fürchten, und die sie zwingen sich zu bücken.“ Dann erzählt er weiter eine amüsante Geschichte von einer jungen Dame, die in einer Gesellschaft mit einer seltsamen Haube erschienen sei und ihr den noch absonderlicheren Namen der Galgenhaube gegeben habe. — Ebenso berichtet Juvenal des Ursins vom Jahre 1417 [2], dass die Hofdamen mächtige Kopfgebäude aufgeführt hätten, wunderbare hohe und breite Hörner und so breit von den Ohren abstehend, dass, wenn sie hätten aus einem Zimmer hinausgehen wollen, sie sich seitwärts gewendet und die Köpfe gesenkt hätten, um passiren zu können.

Diese Ausgeburten der Kopftracht, „hennin“ genannt, erregten im höchsten Grade den Enthusiasmus der Damen, ebenso aber riefen sie auch die Polemik der Kirche wach. Ein Carmelitermönch z. B. predigte öffentlich dagegen und liess alle Frauen, die sie trugen, durch die Strassenjugend mit dem Ruf „au hennin! au hennin!“ verfolgen und bestürmen. Keine Dame wagte sich bald mehr zu seinen Predigten heran [3]. Ihre vollste Ausbildung in aller Grösse, Mannigfaltigkeit und Kostbarkeit erhielten diese Coiffuren oder Hauben am burgundischen Hofe, der an die Spitze der Mode trat, seitdem unter Karl VII. und mehr noch unter Ludwig XI. der französische kahler und öder wurde. Maria von Burgund trug noch die hohe Haube in voller Gestalt. Die zahlreichen feinen Bildermanuscripte dieser Zeit, theils romantischen, theils auch geschichtlichen Inhalts, wie sie aus den burgundisch-flandrischen Schulen und vielfach in directer Bestellung der Herzöge hervorgingen, geben uns die bildlichen Beispiele in grosser Menge mit fast nicht zu erschöpfenden Varietäten.

Dennoch ist es möglich, drei Grundformen mit Bestimmtheit herauszuerkennen, auf deren Mittheilung wir uns beschränken müssen. Sie haben das Gemeinsame, dass sie im Gegensatz gegen die eigentlich mittelalterliche Mode das Haar aufs Vollständigste zu verhüllen trachten, ein Bestreben, das selbst dahin führte, die widerstrebenden Haare an der Stirn und den Schläfen oder im Nacken abzuschneiden, auszureissen und auszubrennen [1].

Von der ersten und wohl am meisten auffallenden Art gebe ich hier unter Fig. 32 ein sehr einfaches Beispiel (nach Louandre II, France XV. S. *Les Dames marinières*), das die Grundform aber sehr gut erkennen lässt. Den Hauptbestandtheil bildet eine spitze Mütze von schlanker Kegelgestalt, die nicht selten dreifache und vierfache Kopflänge erreichte. Sie pflegt gewöhnlich kostbaren Stoffes zu sein, von Goldstoff, mit goldenen Schuppen überdeckt, bestickt, oft ein- und auch mehrfarbig. Zuweilen ist die Spitze abgestumpft. Über die Stirn, wie wir sehen, legt sich daran ein breites, andersfarbiges Band, das nicht selten mit Schmuck besteckt und behängt ist. Hier ist es kurz; häufig reicht es tiefer hinunter, zuweilen fehlt es auch ganz. Das dritte Stück, welches zu dieser Haube gehört, ist ein langer und breiter Schleier, befestigt wie unsere Figur zeigt, der oft bis auf den Boden herabfällt. Der bildlichen Beispiele gibt es in grosser Menge und man kann fast sagen, so viel Beispiele: so viel Varietäten. Ich will nur auf ein paar aufmerksam machen. Die Verbindung mit einer Kinnbedeckung zeigt Louandre II, Flandres XV. S. *D'après Israel van Meckeln*“. Von einigermassen zierlicher Art trägt diese Haube Maria von Burgund bei Lacroix III, *Modes et Cost.* Fol. XI, dagegen in sehr kolossaler Gestalt bei Eye und



(Fig. 32.)

[1]) Lacroix III, Modes et Costumes. Vgl. meine Trachten- und Modenwelt, I, S. 193, 274.

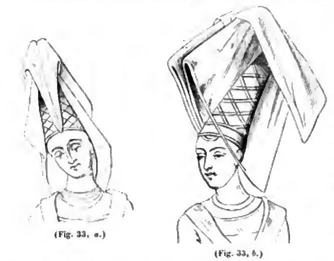
[2]) Louandre, Texte I, pag. 196.

[3]) Louandre a. a. O. Monstrelet édit. Buchon, t. V, p. 197.

[1]) Vgl. meine: Trachten- und Modenwelt I, S. 177.

Falke, S. 28, Bl. 5: „Max von Österreich und Maria von Burgund“ [1]).

Die zweite, fast nicht weniger zahlreich vorkommende Art hat mit der ersten die spitze Kegelhaube gemein, unterscheidet sich aber durch die künstliche, sich gleich bleibende Drapirung des Schleiers, welche wohl durch ein Drathgestell bewerkstelligt ist, sowie durch Hinweglassung des Stirnbandes. Die beiden Köpfe, Fig. 33, stellen sie von vorn



(Fig. 33, *a.*) (Fig. 33, *b.*)

und von der Seite dar. Ich gebe sie nach Louandre II, France, fin du XV. S. *„Dames nobles assistant à un tournoi“*. Weitere Beispiele finden sich so häufig, dass es unnöthig ist, sie aufzuführen.

Complicirter und weit abweichender in den Varietäten ist die dritte Art, für die ich diesmal als Zeichen der internationalen Gemeinsamkeit (nach Louandre II, Italie XV. S. *„Dames nobles“*) unter Fig. 34 ein italienisches Muster



(Fig. 34.) (Fig. 35.)

gebe. Ein ganz ähnliches französisches findet sich bei Lacroix III, *Modes et Cost.* Pl. VII (ebenfalls bei Louandre abgebildet), sowie bei Louandre auf demselben Blatt, welchem Fig. 33 angehört. Es dürfte diese Form in ihrer vollen Ausbildung wenigstens wohl noch älteren Datums sein, wie die beiden andern, und vielleicht schon so am Ende des XIV. Jahrhunderts vorkommen; in ihren Varietäten erhielt sie sich bis gegen Ende des XV. Jahrhunderts. Hauptbestandtheil ist der dicke Wulst, der sich in seiner gebrochenen Windung bald höher, bald niedriger erhebt [1]); er ist von feinem Pelzwerk, von farbigem Stoff, mit Schmuck bedeckt, mit Perlen bestickt oder sonst mannigfach verziert. Auch hiermit wird ein kürzerer oder längerer Schleier verbunden.

Der Geschmack an den hohen Hauben verlor sich unter der Regierung Karl's VIII., zumal als Anna von Bretagne bei ihrer ersten Wittwenschaft den schwarzen Schleier anlegte. So wird wenigstens berichtet [2]). Die Hauptursache war die Umwandlung des Geschmackes, der sich aller Orten bethätigte. Die neue Form war im Gegensatz höchst einfach und natürlich. Wir wollen wenigstens durch eine Abbildung, Fig. 35 (nach Louandre II, fin du XV. S. *„Presentation de Manuscrit“*) einen Begriff davon geben. Die Haube ist roth und gold; der Schleier schwarz.

Wie schon oben angedeutet, hatten diese französisch-burgundischen Kopftrachten, namentlich durch Vermittlung der Niederlande, auch in Deutschland eine grosse Verbreitung, ohne jedoch im Geringsten die übrigen Moden unterdrücken zu können, vielmehr haben sie nur dazu gedient, den wunderlichen Gestaltenreichthum dieser Zeiten zu vermehren. Derselbe ist mit Ausschluss dessen, was wir bisher kennen gelernt haben, noch so gross und verschiedenartig, dass es uns nicht möglich ist, ihm im Einzelnen nachzugehen oder auf Classen und Arten nach bestimmten Grundformen, denen man ähnliche anreihen könnte, zurückzuführen. Wir müssen uns daher begnügen, einige bemerkenswerthere Kopftrachten für sich bildlich herauszuheben, andere wenigstens namhaft zu machen, wo sie zu suchen und zu finden sind.

In der Besprechung von Fig. 34 habe ich bereits des länglichen, runden Wulstes gedacht, der in sehr verschiedenartiger Weise vom Ausgange des XIV. Jahrhunderts an den weiblichen Kopf zu schmücken hatte. Ein einfaches, aber häufig in der nobeln Welt vorkommendes Beispiel noch vom XIV. Jahrhundert gibt Fig. 36 nach Louandre II, France XIV. S. *„Dame noble“*. Statt des Schmuckes oder mit demselben ziert ihn auch ein zarter Federbusch. Eine interessante Modification mit Hinzufügung der Zatteltracht am Schleier gibt Hefner II, 89. Ich gebe sie hier unter Fig. 37. Sehr beliebt scheint es auch gewesen zu sein, den Wulst von hinten her so um den Kopf zu legen, dass die beiden zugespitzten Enden gleich Hörnern über der Stirne

---

[1]) Weitere Beispiele: Hefner II, 132; Lacroix III, Cérémoniel, Etiq. ad fol. XI. Deutsche nach Wohlgemuth im Schatzbehälter 1491. Bei Louandre im 2. Bde. sind die Beispiele sehr zahlreich. Englische bei Martin a. a. O. Taf. 27.

[1]) Ein Beispiel von der niederen Art: Lacroix III, Vie privée etc. IX.

[2]) Louandre Texte I, p. 198.

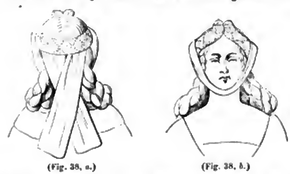
sich emporrichteten. Vielleicht gehören hierher Sebastian Brant's Worte aus dem Narrenschiff (S. 91, Strohel):

Grosz hörner machen uff die köpff,
Als ob es wer ein grosser stier.



(Fig. 36.) (Fig. 37.)

Ein einfaches bescheidenes Beispiel ist Fig. 38 nach Hefner II, 65. Vgl. damit II, 36. Besonders groteske Bei-



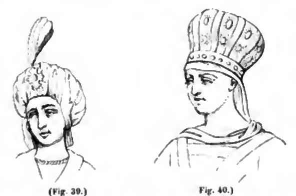
(Fig. 38, a.) (Fig. 38, b.)

spiele gibt das Turnier- und Wappenbuch des Konrad Grünenberg, Handschrift in München. Den Wulst in anderen Formen zeigen Lacroix III, *Modes et Cost.* Pl. XVI; Louandre II, Italie XV. S. „*Dames nobles*"; Hefner II, 177 *C* und *D*, und in besonders origineller Weise mit reichem Perlenschmuck II, 73. Es ist das Gegenstück zu Fig. 37.

Fig. 38 zeigt uns den Wulst durch eine Kinnbinde in Art des alten Gebendes gehalten. Diese Binde oder an ihrer Statt ein Schleier oder ein dünner Stoff (Sendelbinde) umwindet den Wulst oft in einer Weise, dass die ganze Kopftracht auf das Genaueste einem Turban gleicht, namentlich mit Hinweglassung der Kinnbinde, wie Fig. 39 nach Eye und Falke, Heft 29, Bl. 3: „Magdalena Ebeustetter 1488" erkennen lässt[1]). Die Tracht gehört vorzugsweise der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an.

Als Besonderheit gedenke ich einer in ihren Varietäten nicht selten vorkommenden topfartigen Haube von sehr verschiedenartiger Verzierung und Farbe, von welcher sich vier gleichgeformte Muster bei den (unverheiratheten) Töchtern des Albrecht Achilles auf dem Altar in der Ritter-Capelle der Gumpertskirche zu Ansbach finden (s. Stillfried, Denkm. des Hauses Hohenzollern). Ich gebe unter Fig. 40 ein Beispiel daraus. Dieselbe Haube findet sich mit reichem Schmuck auf den Miniaturen des Hamburger Stadtrechts (herausgegeben von Lappenberg) bei einer vornehmen Jungfrau als eine Art Brautschmuck. Ähnlich Louandre II, Flandres XV. S. „*Daprès Israel'van Meckelù*". Hierher gehört auch die grosse kugelförmige Haube bei Hefner II, 104. Wir sehen, diese Formen gehören der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an.

Die Miniaturen des Hamburger Stadtrechts machen uns noch mit einer ziemlichen Anzahl bürgerlicher Varietäten der Kopftracht bekannt, die dem Ende des XV. Jahrhunderts angehören. Wir können nicht mehr näher darauf eingehen, und wollen nur bemerken, dass sich auch verschiedene Hutformen dabei befanden, die sich den männlichen Formen nahe anschliessen. Eben in diesen Formen ist der Hut gerade keine Seltenheit für die Frauen dieser Periode und wahrscheinlich auch aus denselben Stoffen gemacht, also vorzugsweise aus Filz, Sammet und Seide. Auch geschieht seiner schriftlich nicht selten Erwähnung, doch ist es schwer zu bestimmen, ob nicht auch gewisse Haubenformen, wie z. B. Fig. 40, darunter gedacht werden



(Fig. 39.) Fig. 40.)

können. Wenn im Alsfelder Passionsspiel Maria Magdalena zur Magd sagt:

nu gib mir her den scheibenhut
der ist mer vor der sonnen gut,

und die Magd antwortet:

disen hut solt er uf uwer heubt setzen
und darunder gar wol ergetzen,

so ist damit wohl eine breitkrämpige Form, ähnlich dem männlichen gemeint. Vielleicht auch ein Strohhut, denn auch dieser blieb aus früheren Zeiten gegen die Sonne im Gebrauch; vorzugsweise freilich bei der niedern ländlichen Classe, bei Männern und Frauen, die bei der Ernte beschäftigt sind.

Ein Teppich bei Becker und Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters III, 49, gibt mehrfache Beispiele. Wie im erwähnten Falle, so machte überhaupt

[1]) Weitere Beispiele, die ziemlich häufig sind: Hefner II, 29, 38, 177 und sonst; Förster, Denkmale II, Bildnerei: Die heil. Familie in St. Elisabeth zu Marburg; Lacroix III, Modes et Cost. Pl. XVI u. s. w.

der Gebrauch des Hutes durch besondere Fälle veranlasst werden und so an Stelle der Gugel treten. Selbst reich geschmückt, durfte er daher auf Eleganz keinen Anspruch erheben, wenn auch im fürstlichen Stande gebraucht. Damals reiseten noch die Damen grossentheils zu Pferde und trugen dann wohl den Hut. So waren vierzehn edle Jungfrauen, die zu Pferde den Wagen des Churfürsten Albrecht von Brandenburg begleiteten, als er sich zur Hochzeit des Herzogs Georg von Baiern (1475) begab, mit dem Hut und einem Federbusch und Heftlein darauf bedeckt (Schmidt, Gechichte der Deutschen. VII, p. 138 [1]). Im bürgerlichen Stande mochte das etwas anders sein, wie aus dem Ulmer Gesetz von 1426 zu schliessen, welches ehrbaren Frauen und Jungfrauen einen „Hut mit Marder" zu tragen erlaubt [2]).

Wir haben des Schleiers und seines Gebrauches schon oben und im Verlaufe zum öftern gedacht. Bei allen Arten von Bedeckungen oder Coiffuren dieser Periode spielt er seine Rolle, wie das auch schon die verschiedenartigsten Beispiele gezeigt haben, aber er ist weniger für sich eine Bedeckung selbst, wie eine Ergänzung zur Kopftracht. Desshalb machen sich auch Luxus und Gesetzgebung zugleich mit ihm zu schaffen. So wird von den böhmischen Jungfrauen des XIV. Jahrhunderts erzählt, dass sie mit kostbaren Seidenschleiern prangten, die an den Enden mit vielen Häkchen und ausgezackten Schnörkeln (Zatteln) versehen waren [3]). Jäger berichtet von Ulm (S. 509), dass dort am Ende des XIV. Jahrhunderts die Kleiderordnung sich auf die Schleier erstreckt, und Länge und Breite vorgeschrieben habe. Den Geschlechterinnen war mehr gestattet als den Handwerksfrauen: jene durften seidene Schleier von zwanzig Fäden, diese nur von zwölf tragen; die Schleier sollten dick gewirkt oder genäht sein; die hohen und dünnen Enden waren verboten. Ebenso war in Zürich (1371) verboten, an die Schleier besondere Enden zu setzen, sondern sie sollen gelassen werden, wie sie gewoben [4]). Ein andermal verordnet der Rath von Ulm [5]), dass keine Jungfrau die Schleier schmäler tragen soll, als „solche, die ihr, wenn sie aufrecht gehen und man sie niederdrücke, auf den Mantel stossen", und im Jahre 1406 heisst es genauer, dass „sie in Nacken gehen und den Goller an den Mantel drücken" sollen. Das soll wohl so viel heissen, dass Nacken und Schultern völlig verdeckt seien.

Es wird nicht nöthig sein, besondere bildliche Beispiele für den Schleier und die Art seines Gebrauches beizubringen; unter den mitgetheilten finden wir ihn schon in mannigfacher Weise. Es ist selten, dass er für sich eine Kopftracht auszumachen hat, doch finden sich auch wohl solche Beispiele, wie unter anderm Hefner II, 119 drei derselben nach der Handzeichnung eines niederländischen Meisters gibt.

Grössere Bedeutung noch hat in dieser letztern Beziehung der Schleier in England, wo er zu mancherlei sehr verkünstelten, ungestalteten Kopftrachten benützt und oft mit Drathgestell in ganzer Breite ausgespannt wurde. Doch würde es uns zu weit führen an dieser Stelle darauf näher einzugehen, da die weiblichen Hauben und Coiffuren Englands im XIV. und XV. Jahrhundert, wenn auch mit denselben Grundformen wie anderswo, doch einen ziemlich selbstständigen Charakter annehmen und sich dabei bis gegen das Ende der Bürgerkriege durch ganz besondere Manierirtheit und unnatürliche, baroeke Verkünstelung auszeichnen. Ich muss hier auf die allgemeinen englischen Costümwerke verweisen, auf Smith *Ancient Costume of Great Britain*, Martin *Civil Costume of England*, Planché *British Costume*, Shaw *Dresses and Decorations*, besonders Stothard *Monumental Effigies* u. s. w.

Der Beginn des XVI. Jahrhunderts macht aller Orten einen ausserordentlichen Abschnitt auch in der Costümgeschichte, und so ist auch in Bezug auf die Kopftracht die Mode rasch umgeschlagen. All diese unfassbare Mannigfaltigkeit grotesker und gezierter Hauben und Coiffuren verschwand fast wie mit einem Schlage vor der neuen Zeit, die grössere Einfachheit und Natürlichkeit zurückzuführen strebte. Wir haben den Erfolg und die neue Form schon in Frankreich gesehen; in Deutschland war es das Männerbarett, welches in Verbindung mit freierer Haartracht, oft mit Locken, eine Zeitlang fast einzig und allein von allen Frauen- oder wenigstens Damenköpfen Besitz ergriff. Erst langsam tauchten wieder Hauben und Hüte, aber in sehr veränderten, in Bezug auf ihren früheren Zustand fast unkennbaren Formen wieder hervor.

Die kunstarchäologische Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines.

Von Karl Weiss.

(Fortsetzung.)

Kelche. Für das Studium der Entwickelung dieses liturgischen Gefässes bot die Ausstellung einen sehr reichen und belehrenden Überblick. Eine Anzahl von mehr als 30 Kelchen, deren ältester der karolingischen Zeit und deren jüngster dem Schlusse des XVI. Jahrhunderts angehört, gab Gelegenheit die Merkmale der verschiedenen Kunstepochen sowohl in Bezug auf die Form als auch auf die Technik dieses Gefässes kennen zu lernen. Aus der Epoche Karl des Grossen war in der Ausstellung der berühmte Kelch des

[1]) Bildliches Beispiel bei Hefner II.
[2]) Jäger, Ulm S. 512.
[3]) Schotky, Karol. Zeit, S. 384.
[4]) Lauffer, Histor. u. krit. Beiträge zur Gesch. der Eidgenossen, II, S. 124.
[5]) Jäger, S. 515.

Stiftes Kremsmünster, von welchem bekanntlich durch eine Inschrift am Rande des Fusses fast unzweifelhaft beglaubigt ist, dass ihn Herzog Thassilo und dessen Gemahlin Luitpirc dem genannten Kloster als Geschenk verehrt haben [1]). Seine Form erinnert lebhaft an jene eines Pocals; die Gestalt des Fusses ist die eines umgestürzten Trichters und hat noch nichts mit der Fussbildung der romanischen und gothischen Kelche gemein, die Schale des Kelches, von dem Fusse nur durch einen runden dicken Knauf getrennt, hat eine eiförmige Gestalt und von einem eigentlichen Ständer ist nichts wahrzunehmen. Haben wir nun durch dieses merkwürdige Gefäss einen, wenn auch nur vereinzelten Anhaltspunkt für die älteste Form der Kelche gewonnen, so sind ungleich noch wichtiger für die Archäologie der Kunstcharakter und die hiebei in Anwendung gekommene Technik. Auf welcher Stufe der Ausbildung sich die Künste der karolingischen Epoche bewegten, darüber liegen bekanntlich die Meinungen selbst competenter Forscher weit aus einander. Durch den Thassilokelch, dessen Anfertigungszeit ziemlich genau festgestellt werden kann, erlangt nun unsere Kenntniss, wenn auch auf einem beschränkten Gebiete, eine nicht unwichtige Bereicherung. Wir können zwar nicht behaupten, auf welchem Boden der Kunstübung der Thassilokelch erwachsen ist; sowohl die so phantastisch gehaltenen Ornamente als auch die barbarischen Figuren erinnern an keine bekannten ähnlichen Werke, aber so viel ist gewiss, dass römische Traditionen dabei nicht vorwalten und dass wir die Anfänge dieser Epoche nicht wie bisher auf eine ganz niedrige Kunststuffe stellen dürfen. Auch die Technik zeigt ein zwar nicht feingebildetes aber kräftiges und geübtes Handwerk, dem die Kenntniss von damascirten Arbeiten nicht gefehlt hat.— An Alter zunächst, wenn auch schon vollständig der romanischen Epoche angehörig, stand ein Kelch des Stiftes St. Peter in Salzburg (Nr. 5). Interessant war mir an demselben die Beobachtung, dass Einzelheiten desselben an den Thassilokelch erinnerten. Wiewohl die Schale bereits die Form einer Halbkugel hatte, so hat doch der Fuss noch die Gestalt eines umgestürzten Trichters, und zwischen Knauf und Kuppa ist, wie an ersterem, ein Ring nach Art des Eierstabes angebracht. Der Kelch, aus Silber angefertigt, ist übrigens glatt, ohne Verzierung, und nur in der Vertiefung der Patene das Lamm mit Kreuznimbus und über dem Kopfe des Thieres eine aus den Wolken hervorragende segnende Hand gravirt. — Zu den bedeutendsten Kelchen der romanischen Kunst überhaupt gehören die Speisekelche sammt Patenen des Stiftes Wilten in Tirol und des Stiftes St. Peter in Salzburg. Ersterer war bereits Gegenstand einer ausführlichen Beschreibung und Abbildung in dem IV. Bande des „Jahrbuches der k. k. Central-Commission" [2]) und ich muss daher auch darauf verweisen, da der Reichthum des figuralischen Schmuckes und seiner prachtvollen künstlerischen Ausstattung eine kurze Charakteristik nicht gestattet. Zwar ist auch der Salzburger Kelch in einem grösseren Werke veröffentlicht worden [1]). Ich halte es aber nicht überflüssig, hier auf eine skizzirte Beschreibung desselben einzugehen, weil die Beschreibung desselben lückenhaft und weil mir die Abbildung desselben dei dem Anlasse, als ich eine Schilderung der formellen Entwickelung der Kelche in der früher citirten Abhandlung über den Wiltner Kelch versucht habe, zu einem Irrthum Veranlassung gegeben hat. „Der Fuss des Salzburger Speisekelches", heisst es im Kataloge, „am äussern Rande mit Steinen verziert, zeigt in getriebener Arbeit die Brustbilder von zwölf Männern mit Ranken in den Händen; auf diesen ruht, von dem Krystall-Nodus getrennt, die mit Henkeln versehene Kuppe, gleichfalls mit Reliefgestalten und zwar von 12 Propheten geschmückt, welche theils aufwärts schauen, theils mit erhobener Hand hinauf weisen; hierauf folgt ein Zierband und ein Inschriftstreifen; letzterer lautet: *Praescia priscorum suspirant vota virorum. Ut sacer hic sanguis restauret quod negat anguis.* Die Patene, in einer 13blättrigen Rose vertieft, zeigt innerhalb der Rundbogen in Gravirung Christus mit den 12 Aposteln, hierauf zwei Inschriftstreifen, der Raum zwischen beiden als Tafel benützt, weist Brode in mannigfacher Form, den Mittelraum endlich nimmt das Agnus Dei ein. An dem äusseren Rande wiederholt sich, durch vier Engelsbüsten unterbrochen, der ornamentale Rand des Kelches und nach diesem folgt wieder ein Schriftband. Die Inschrift des letzteren lautet: *Hoc duodena cohors sit hoc in munere concors. Hic pia vita datur, tetra mors hoc pane fugatur. Pectore tractatur quod visu recte negatur. Est caro non panis, qua mens reparetur inanis.* Im mittleren Kreise liest man: *Mors est indignis haec coena salusque benignis. Quod carnem nudam malus accepis, aspice Judam;* in dem inneren endlich: *Peccati morbis hoc agno solvitur orbis.*" Meine Meinung, dass die Inschriften und Figuren auf der Patene in einer doppelten Vertiefung dargestellt sind, war daher unbegründet, die Form der Patene ist dieselbe wie jene der übrigen, nur dass die Kreislinie der mittleren Vertiefung bedeutend grösser gehalten ist. Als Speisekelche sind beide — sowohl der Wiltner als der Salzburger — einzig in ihrer Art und insbesonders ist letzterer, was Grösse und Form anbelangt, von keinem zweiten derartigen Gefässe übertroffen. Aus der romanischen Kunstepoche war ferner ausgestellt: die Kuppa eines Kelches aus dem Stifte Lambach, interessant durch die Gravirungen der Aussenseite, und ein Kelch des Domschatzes zu Salzburg, von welchem jedoch gleichfalls nur die ganz schmucklose Kuppa der älteren Zeit des Mittelalters angehört.

[1]) Vergl. F. Bock, Der Thassilo-Kelch des Stiftes Kremsmünster in den Mittheilungen 1859, S. 6.

[2]) K. Weiss, Der romanische Speisekelch des Stiftes Wilten.

[1]) Petzold, Mittelalterliche Kunstschätze in Salzburg.

Für das Studium der Umwandlung der Kelchform im XIV. Jahrhundert fehlte es nicht an drei zierlichen und geschmackvollen Beispielen. Eines derselben war der Admonter Kelch vom Jahre 1355, ausgezeichnet zugleich durch seine edlen Verhältnisse und die einfache, aber schöne Ausschmückung. Fuss und Knauf sind noch kreisrund, aber die Kuppa hat schon die Gestalt der Halbkugel verloren und die Linien derselben steigen von einer ziemlich stark markirten, auf dem Stengel aufsitzenden Spitze in starker Abschrägung auf; die Ornamente des Knaufes bestehen aus Thier- und Pflanzenbildungen, erinnern noch an romanische Motive und die Aussenseite der Kuppa ist, wie dies an gothischen Kelchen häufig vorkommt, im Gegensatze zu der reichen Ausstattung des Fusses und Knaufes, ganz glatt gehalten. Das zweite Beispiel aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts war ein Kelch des Stiftes Klosterneuburg, welcher in seiner Gestalt die bereits vollendete Umbildung in dem Geschmacke des gothischen Styles aufwies. Der Fuss ist sechstheilig, der Körper des flachen Nodus in rhomboëdrische Theile getrennt und die Ornamente des Fusses und Knaufes sind aus gothischem Masswerk gebildet. Ein drittes Beispiel bildete ein Kelch des Domschatzes zu Kaschau, der gleichfalls ungefähr in der Mitte des XIV. Jahrhunderts angefertigt worden sein dürfte und in Hinsicht seiner zierlichen und eleganten Form einige Ähnlichkeit mit dem Admonter Kelche hat. Auch der runde Fuss mit den kleinen aufgelegten Rundmedaillons erinnert noch an die Gestalt und die Ausschmückung älterer Kelche. Dieses Festhalten an romanischen Motiven wiederholt sich übrigens noch im XV. Jahrhundert, eine Erscheinung, die bei Werken der Goldschmiedekunst nicht befremden darf. Auch dazu lieferte die Ausstellung mit dem Kelche der Hofburgcapelle in Wien, welcher der auf dem Kelche befindlichen Inschrift zufolge im Jahre 1438 angefertigt wurde, einen interessanten Beitrag.

Aus den übrigen, dem XV. und XVI. Jahrhundert angehörigen Kelchen lernten wir übrigens zwei Richtungen der künstlerischen Ausschmückung kennen, die in jener Epoche der Goldschmiedekunst neben einander gingen. Die eine hielt an dem älteren Systeme der freien Ornamentation fest und benutzte zum Theil Motive aus der Pflanzenwelt — wenn auch in stylisirter Weise — zur Ausschmückung des Fusses und des unteren Theiles der Kuppa; die zweite Richtung dagegen schöpfte ihre Formen aus den in jener Zeit herrschenden Werken der gothischen Architectur. Die Fläche des sechstheiligen Fusses wurde mit aufgelegten Masswerkbildungen überdeckt, der Nodus — früher in einer Kugel bestehend — aus kleinen durchbrochenen Strebepfeilern, Fialen und Baldachinen zusammengesetzt. Diese unzweckmässige und schlechtverstandene Anwendung von Architecturformen hatte den Nachtheil, dass dem Kelche seine leichte schlanke Gestalt benommen und sein Gebrauch erschwert wurde. Auch die Form der Kuppa erleidet eine Abänderung. Es verliert sich gegen Ende des XV. Jahrhunderts vollständig die eiförmige Gestalt und die Bildung der Kuppa nähert sich wieder dem Halbrund. Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts taucht aber schon die noch heute stark verbreitete Tulpenform auf. — Ferner ist in dieser Epoche zu berücksichtigen, dass die Ausschmückung des Kelches sich fast ausschliessend auf Fuss, Ständer und Nodus concentrirt, und an der Kuppa fast ausnahmslos nur der untere Theil derselben mit Verzierungen geschmückt wird. Eine eigenthümliche Erscheinung ist endlich bei den aus österreichischen Handwerkstätten hervorgegangenen Kelchen der zur Anwendung gekommene Emailschmuck an den Fussflächen und dem unteren Theile der Kuppa zu bemerken. Es wurden nämlich in Ornamente von aufgelegten feinen Dräthen verschiedenfarbige Glasflüsse eingeschmolzen, die eine treffliche Farbenwirkung erzielten. Dem im Mittelalter so häufig in Anwendung gekommene Lilienornamente begegnen wir auch noch bei den Kelchen des XVI. Jahrhunderts; es wurde vorzugsweise zur Abgrenzung des Emailschmuckes an der Kuppa in Anwendung gebracht und bestand aus einem Bande aufrecht stehender Lilien.

Als Beispiele von Kelchen des XV. Jahrhunderts, bei denen noch das ältere System der freien Ornamentation vorherrschte, sind zu erwähnen jene des Stiftes Admont (Nr. 19), Stiftes Klosterneuburg (Nr. 20) und des Stiftes St. Paul (Nr. 25); und als Beispiele von Kelchen mit Anwendung von Architecturformen, zwei reich ausgestattete Gefässe aus Kaschau (Nr. 21 und 22). Einen Kelch mit prachtvoller Filigranarbeit, und zwar in jener geschmackvollen Ausstattung, wie ich sie an mehreren Kelchen der Domschätze zu Agram, Gran und Pressburg und überhaupt nur in Ungarn angetroffen hatte, lieferte die Pfarrkirche zu Ebenfurth (Nr. 434). — Zum Schlusse sei noch eines wesentlichen Irrthumes gedacht, welchen der Katalog bei einer aus dem Stifte Klosterneuburg herrührenden Patene enthält. Dieselbe, ein Geschenk des Propstes Stephan von Sierendorf, ist in das XV. Jahrhundert gesetzt. Nun lebte aber Stephan von Sierendorf ungefähr in der Mitte des XIV. Jahrhunderts und es ist mithin auch der Zeitpunkt der Anfertigung in diese Epoche zu setzen.

Ciborien. Von den vier ausgestellten gothischen Ciborien nimmt das des Stiftes Klosterneuburg nicht nur vergleichsweise, sondern überhaupt unter allen mir bekannten Gefässen dieser Gattung den ersten Rang ein. Die Grundform der gothischen Ciborien entwickelte sich bekanntlich aus einem Gefässe, welches in ältester Zeit — nebst der Columba — als Aufbewahrungsort der Eucharistie in Gestalt eines kleinen Thürmchens im Gebrauche stand, und schon zur Zeit Constantin des Grossen in Anwendung kam. Dieser Überlieferung entsprechen auch die zwei Ciborien aus dem Stifte St. Florian und jenes aus Trient, welches im Besitze des Professor Sulzer ist; das Klosterneuburger Gefäss dagegen weicht hievon in der Form ab. Während

bei den drei erstgenannten der Fuss sechsblättrig und der eigentliche, auf dem Ständer ruhende Hostienbehälter die Gestalt eines Thurmes hat, ist der Fuss des letzteren achttheilig und der Behälter ähnlich einer achttheiligen weit ausgebauchten Schale mit Deckel. Die Verhältnisse der einzelnen Theile des Gefässes sind edel und von einer so glücklichen Wirkung, dass sie kaum schöner gedacht werden können. Mehr noch als durch formelle Vollendung zeichnet sich auch das Klosterneuburger Ciborium durch seine künstlerische Ausschmückung aus und da ich bei Gelegenheit der von mir beabsichtigten Beschreibung des Klosterneuburger Schatzes darauf ausführlicher zurück komme, so beschränke ich mich hier auf die Andeutung, dass auf der Fläche des achttheiligen Fusses in vier Feldern die Symbole der Evangelisten in getriebener Arbeit aufgelegt, der Knauf mit vier emaillirten Pasten geschmückt ist und die Aussenseite des Behälters auf blauem Emailgrunde Scenen aus dem Leben Christi dargestellt enthält. — Die Ciborien aus St. Florian und Trient sind ganz einfach gehaltene Gefässe aus Messing, und nur bei dem einen aus St. Florian (38) sind die Flächen des sechstheiligen Fusses mit Ornamenten und die sechs Flächen des polygonen Behälters mit Heiligengestalten in punktirten Umrissen angebracht.

Zu den archäologisch bedeutendsten Gefässen der Ausstellung gehörte ein Ölbehälter in Form einer Columba aus dem Domschatze zu Salzburg. Bei der Seltenheit der noch erhaltenen liturgischen Geräthe dieser Form musste dasselbe um so mehr die Aufmerksamkeit der Freunde mittelalterlicher Kunst auf sich ziehen, als dasselbe — wiewohl entschieden dem XII. Jahrhundert angehörend — sehr gut erhalten ist. Die Flügel der stylisirten Taube sind mit Email geschmückt, die Augen aus blauen Glasflüssen gebildet, und der Deckel zum Öffnen des Gefässes ist auf dem Rücken angebracht.

Monstranzen, Ostensorien. Den Kelchen zunächst an Reichhaltigkeit der Objecte standen die Monstranzen und Ostensorien. Es waren 16 dieser liturgischen Gefässe vorhanden und darunter einige von so schönen und schlanken Verhältnissen, wie sie in dieser Vollendung kaum an anderen Orten anzutreffen sein dürften. Unter diesen gebührt unstreitig der Vorrang einem Ostensorium des Stiftes Klosterneuburg. Dasselbe, 2′ 4″ hoch und von vergoldetem Silber, baut sich auf einem achttheiligen Fusse auf. Der Reliquienbehälter, in Form eines Glascylinders, ist zu beiden Seiten flankirt von schlanken, mit Fialen gekrönten Strebepfeilern und über dem Glascylinder erhebt sich im Sechseck eine kleine gothische Capelle. Eine edlere Conception der ganzen Construction lässt sich kaum denken. Durch die gleich treffliche Durchbildung der Formen war ausgezeichnet eines der Ostensorien aus dem Domschatze zu Brixen, indem es fast dieselben Verhältnisse und einen ganz ähnlichen Gedanken im Aufbaue wie jenes von Klosterneuburg auszudrücken versucht hat. In eigenthümlicher Weise entwickelt sich die Monstranze von St. Paul, indem sie sich in gedrungener Weise über freigestaltete Träger, welche diagonal über den quadraten Mitteltheil vorspringen, erhebt, während die Sedletzer Monstranze [1]), in einer Höhe von 3′ und einer Breite von 2′, durch ihre architektonische Gliederung und ihre ungewöhnliche Höhe und Breite imponirt. Ein zweites Ostensorium aus Brixen kann als ein sehr interessanter Beitrag angesehen werden, wie italienische Goldschmiede den gothischen Styl bei derartigen Gefässen angewendet haben. Die Nachbildung der Architectur wurde bei diesen Ostensorien so weit getrieben, dass an dem oberen Theil des in Form einer Capelle gestalteten Reliquienbehälters selbst nicht auf die Wasserspeier vergessen wurde. Abweichend von dem gewöhnlichen handwerksmässigen Aufbau und ungemein leicht und zierlich durchgeführt ist die Monstranze von Prüglitz. „Das Kernhafte der Gliederungen der Bautheile ist“, wie es in dem Berichte der Wiener Zeitung heisst, „aufgegeben. Letztere suchen nicht mehr durch constructive Wichtigkeit sich geltend zu machen. Die einzelnen Strebepfeiler sinken zu Stäben herab. Die Ausgänge erleiden jene launenhaften Schwingungen, deren wir bereits Erwähnung machten. Die einzelnen Theile werden leichter und durchsichtiger, wodurch die angestrebten Höhenverhältnisse um so energischer wirken.“ Von den übrigen Monstranzen und Ostensorien haben jene von Matzen wegen ihrer durchaus verständigen Gliederung, dann jene der Pfarrkirche zu Cilli und Seitenstetten als Ausläufer der Gothik mit ihren bereits sichtbaren Übergängen in die Renaissance ein nicht unbedeutendes archäologisches Interesse.

Sämmtliche ausgestellte Monstranzen gehörten theils dem XV., theils dem XVI. Jahrhunderte an; aus dem XIV. Jahrhundert hatte die Ausstellung kein derartiges Gefäss aufzuweisen und es zeigte sich hiebei neuerdings, von welcher Seltenheit Monstranzen aus dieser Epoche sind.

(Fortsetzung folgt.)

Archäologische Notiz.

Die evangelische Kirche von Selburg in Siebenbürgen.

Die Spuren des Romanismus in der kirchlichen Baukunst Siebenbürgens haben sich im Süden des von den Deutschen bewohnten Sachsenlandes länger und kenntlicher erhalten, als in anderen Theilen der fernen, Mongolen und Türken fast durch ein halbes Jahrtausend blossgestellten Grenzprovinz des ungarischen Reiches. Auf einem langen Strich von Mühlbach bis nach Drsas finden sie sich in grös-

[1]) Vergl. mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates I. Bd.

seren oder geringeren Überresten, bald in der gesammten Anlage noch deutlich erhalten, bald nur in Fensterwölbungen, Portalen, Kragsteinen, überhaupt ornamentalen Gliedern eingesprengt in die neueren Bauten. Dieser Umbau erfolgte in den mittleren und nördlichen Theilen des Landes grösstentheils bereits im XV. Jahrhundert oder höchstens am Anfang des XVI.; dort scheint das Bedürfniss desselben erst später im Allgemeinen dringend geworden zu sein. Daher auch die Vertreter der reinen Gothik hier ungleich spärlicher und unbedeutender uns begegnen.

Die evangelische Pfarrkirche von Seiburg im Repser Bezirke (1289 Syberg, 1641 Siberk), jetzt in einem den Neubau dringend fordernden baufälligen Zustande, war, soweit aus den erhaltenen Überresten geschlossen werden kann, einst kein unwürdiger Repräsentant des ältesten in Siebenbürgen zur Anwendung gekommenen Baustyles. Wie bei den meisten unserer Dorfkirchen, ist es auch hier nicht die räumliche Ausdehnung, welcher sie ihre Bedeutung verdankt. Bei einer Länge von 37 Schritt, wovon ein Drittheil auf den Chor kommt, und einer Breite von 7 Schritt im Chor, 19 im Schiff, würde sie kaum eine mehr als gewöhnliche Beachtung beanspruchen können, hätte sie nicht in einigen Details mehrere, zum Theil mit grosser Sauberkeit gearbeitete Beispiele romanischer Sculpturformen und unter der Hülle des späteren Baues an Chor und Schiff Spuren der älteren Anlage aufbewahrt. Wie sie gegenwärtig sich darstellt, ist sie ein Bau, dessen Schiff weit über den Chor ausladet und mit einer getäfelten Decke versehen ist, mit modernisirten Fenstern, zwei neueren Eingängen auf der Nordseite, von Strebepfeilern gestützt, im Westen an einen Thurm gelehnt, dessen Pech- und Schiessscharten die Scheide des XV. und XVI. Jahrhunderts als Entstehungszeit erkennen lassen, sonst nur in den Kreuzgewölben des mit einem Dachreiter geschmückten Chores dem ersten Blicke ein höheres Alter verrathend. Aber selbst diese, wie sie jetzt ganz unvermittelt und ohne Gurtung auf den mit Mörtel verputzten Kragsteinen ansetzen, könnten vielleicht neueren Ursprunges sein.

Was die Aufmerksamkeit weckt, sind im Innern zunächst ein schmales, zweilichtiges, rundbogig geschlossenes Fenster an der Nordseite und ein ähnliches in seinen obersten Theilen stark beschädigtes an der Ostseite des Chores, dann bei genauerer Besichtigung die Kragsteine, auf denen früher ohne Zweifel die Gewölbegurten ansetzten und gegenwärtig noch der rundbogig sich abschliessende Triumphbogen sich erhebt. Unter jenen zeigen einige noch die Würfelform in ziemlich roher Weise; nur ihre Vorderfläche trägt eine bildliche Darstellung. Andere stehen dem Übergangsstyle nach, indem sie der gestreckten Kelchform huldigen und ihre Masse durch nicht augenfällig verschlungenes Blattwerk beleben. Das letztere trägt zwar noch den dem Romanismus eigenthümlichen korinthisirenden Charakter und erscheint zugleich in Verbindung mit den bezeichnenden Knäufen, ist aber im Ganzen bereits ziemlich naturtreu behandelt und hebt frei von dem Kerne sich ab. Die Auflagen dagegen, aus unabgeschrägten Platten, flachen Hohlkehlen und Rundstäben zusammengesetzt, huldigen noch ganz den Gesetzen des Romanismus. Dasselbe lässt sich von den trotz ihrer Schwere nicht unschön profilirten Kragsteinen des Triumphbogens sagen. Dass auch das Schiff früher gewölbt gewesen, ist aus einem in seiner nordöstlichen Ecke noch erhaltenen Kragsteine ersichtlich.

Das schönste Stück der alten Kirche aber bewahrte bis 1859 eine durch Vermauerung ganz verfinsterte Halle unter dem Thurme, nämlich das längst nicht mehr benützte, aus einem ziemlich weichen gelblichen Sandsteine gemeisselte, ehemalige Hauptportal. Wie sich allenthalben die grösste Baulust auf die Eingänge wendete, so geschah es auch hier; und das Portal dieser kleinen Dorfkirche würde keiner Stadtkirche zur Unehre gereichen. Seine Weite beträgt, im Lichten gemessen, 5', seine Höhe bis zum Bogenschlusse 9' 5" [1]. In drei Abtheilungen von Säulen und Pfeilern verjüngt sich die aussen 10' 9" weite Laibung nach innen zu. Die ungemusterten Säulen erheben sich nach oben wenig verjüngt auf attischen Basen, tragen ein durchaus romanisch gehaltenes, einfach korinthisirendes Blättercapitäl, über dessen Deckplatten sich Säulen und Pfeiler zu schönen Rundbogen emporschwingen. Die Höhe der Basen beträgt 1' 3", die der Säulenschäfte 5' 4" 6‴, die der Capitäle 1' 1" und mit den Deckplatten 1' 5" 6‴. Der Thurm, welcher sich früher über diesem Portale erhob, ist ungefähr am Anfang des XVI. Jahrhunderts von einem neueren in der Art überbaut worden, dass der letztere jenen wie ein Glockenmantel den Kern umschloss. Beide waren jedoch im Laufe der Zeit so baufällig geworden, dass sie 1859 abgetragen werden mussten, bei welcher Gelegenheit auch das alte Portal entfernt wurde, hoffentlich nur, um bei dem beabsichtigten Neubau wieder die verdiente Stelle zu erhalten. Die in dem Thurme befindlichen Glocken wurden schon früher in einem Glockenhäuschen neben der Kirche untergebracht. Die beiden grössten sind neu; die kleinste, ohne Jahrzahl trägt die Umschrift: te deum laudamus te dominum; das Glöckchen im Dachreiter: me fudit in honorem dei io. tartler 1752.

Das Schiff der alten Kirche, zu welcher jenes Portal gehörte, war, wie aus den im Westen noch deutlich sichtbaren Ecken derselben zu ersehen ist, etwa 6' schmäler als das jetzige.

Die Sacristei ist gegenwärtig nach Süden zu angebracht und steht durch eine im gleichzeitigen Spitzbogen überwölbte schmale Thüre mit dem Innern der Kirche in Verbindung; eine andere stand an der Nordseite des Chores; ein jetzt vermauertes Rundbogenfenster und eine in ihrer Anlage (flacher Kleeblattbogen, von einem schweren Spitzbogen überhöht) noch selbst im Innern deutlich erkennbare Thüre zeigen, dass sie dem älteren Baue angehörte.

Diesen können wir nach den für den Romanismus in Siebenbürgen bei einer früheren Gelegenheit (Die kirchliche Baukunst des romanischen Styles in Siebenbürgen, im Jahrbuche der k. k. Central-Commission III.) aufgestellten Grundsätzen, obwohl jeder schriftliche Anhaltspunkt fehlt, unbedenklich dem Ende des XIII. Jahrhunderts zuweisen, also jener Zeit, wo der Romanismus in den, zunächst die decorativen Elemente berührenden und umgestaltenden, sogenannten Übergangsstyl einzulenken beginnt. Im XVI. Jahrhundert erfolgte dann eine umfänglichere Reparatur; Thurm und Sacristei sind oder waren die Zeugen derselben. Eingehender, aber zugleich auch ohne alle Achtung vor dem Vorhandenen und ohne Stylverständniss erfolgte dieselbe nach dem grossen Brande, durch welchen Seiburg im Mai 1676 heimgesucht worden; die getäfelte Decke des Schiffes entstand höchst wahrscheinlich damals; an einem Gestühl hat sich die obigen Jahrzahl noch erhalten. Da die Zahl der in Seiburg damals wohnenden Hauswirthe wohl hauptsächlich durch die grosse Pest von 1661 bis auf 84 herunter gekommen war, darf die Dürftigkeit dieser Reparatur weniger Wunder nehmen. Zum letzten Male wurde die Kirche einer Inschrift zufolge 1786 renovirt und in dieser Gestalt ist sie auf unsere Zeiten gekommen. Ihre mit zwei Basteien besetzten, theilweise doppelten Ringmauern sollen dem allgemeinen Wunsche der Kirchengemeinde zufolge bald ein neues Gotteshaus einschliessen, für dessen würdige Herstellung Sinn und Opferwilligkeit in anerkennenswerther Weise vorhanden sind.

Fr. Müller.

[1] Des Verfassers Angaben und Messungen stammen aus dem Jahre 1858, wo das Portal noch unverletzt seinen alten Standort einnahm. Durch den Abbruch soll es stark gelitten haben.

Literarische Besprechungen.

Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, von Heinrich Wilhelm Schulz. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand v. Quast. 4 Bände in 4° mit einem Atlas von 96 Tafeln in Kupferstich in gr. Fol. Dresden 1860.

Angezeigt von C. Schnaase.

(Schluss.)

Ich knüpfe hieran eine flüchtige Übersicht der bedeutendsten Monumente, im Wesentlichen der Ordnung des Werkes folgend. An der Ostküste zeichnet sich vor Allem die *Terra di Bari* durch einen dichtgedrängten Reichthum prachtvoller Kirchen aus, darunter die Kathedrale und S. Nicolo in Bari selbst, dann die Kathedralen von Trani, Canosa, Molfetta, Bitonto, Bitetto, Altamura u. a. Sie haben im Wesentlichen denselben in dem oben angegebenen Sinne byzantinisirenden Styl, indessen zeichnen sich mehrere von ihnen, namentlich die beiden genannten Kirchen von Bari und die benachbarten Dome von Molfetta und Bitonto durch eine so viel ich weiss sonst nirgends vorkommende charakteristische Anordnung aus. Über jenen östlichen durch das Querschiff und die daran anstossenden Conchen gebildeten Chorraume steigen nämlich zwei quadratische, ziemlich mächtige Thürme und zwar in der Art auf, dass ihr Unterbau die Conchen verbirgt und dem ganzen östlichen Körper einen rechtwinkeligen Schluss gibt. Es ist ein ganz eigenthümlicher Formgedanke, sehr ungleich dem centralisirenden der byzantinischen Kunst, und der volle Gegensatz des nordischen Systems. Während dieses die Façade mächtig bildete und von da die Höhe wenn auch mit rhythmischem Wechsel im Ganzen abnehmen liess, die geistige Bedeutsamkeit des Chores also nicht durch eigene materielle Grösse, sondern durch die der zu ihm hinleitenden Theile aussprach, finden wir hier ein Aufsteigen von Westen nach Osten. Zuerst das Langhaus mit seinen niedrigen Seitenschiffen und mit einer Façade, welche nicht wie in der Lombardei und Toscana mit einem breiten Giebel über diese hervorragt, sondern geradezu nur den Durchschnitt des Langhauses gibt, dann darüber aufsteigend das Querhaus, endlich die Thürme. Diesem Climax entspricht auch die decorative Ausstattung der verschiedenen Theile. Die Façade ist zwar gewöhnlich durch Lisenen den Schiffen gemäss getheilt, und mit mehr oder weniger reichen Portalen geschmückt, aber sonst ziemlich leer, ohne Anspruch auf organische Belebung, nur mit der grossen Fensterrose und allenfalls einem oder zwei zweitheiligen Fenstern, an den Dachschrägen mit dem Rundbogenfriese versehen. Dagegen sind schon die Seiten des Langhauses reicher ausgestattet, mit fortlaufenden Blendarcaden auf Wandpilastern, auch den Emporen entsprechend mit einer Zwerggallerie, noch mehr aber die des Querschiffes, wo die Bögen sich bei engerer Stellung der Pilaster verdoppeln, entweder so, dass zwei kleinere unter einem grösseren Bogen zusammengefasst sind, oder auch (wie an der Kathedrale von Molfetta), dass sie sich durchkreuzen. Auch pflegen darüber mehrere Ordnungen von zweitheiligen, mit reichgeschmückten Flachbögen umgebenen Fenstern angebracht zu sein, welche an den oberen Stockwerken der Thürme drei- und viertheilig und noch schmuckreicher werden. Endlich ist dann die östliche Schlusswand wie eine Façade behandelt, doch mit Fortsetzung jener Arcaden und daher belebter als die westliche, zwar ohne Portal, aber meist mit einer von plastischem Schmucke glänzenden Nische oder Altane in ihrer Mitte.

Abgesehen von dieser, wie gesagt auf Bari und die zwei benachbarten Städte beschränkten Anordnung, sind die stylistischen Eigenthümlichkeiten aller Kirchen dieser Gegend gemein. Die Langseiten sind meistens mit einfachen Blendarcaden von Pilastern und Rundbögen ausgestattet, und zwar so, dass die zwei Archivolten jedes Bogens nicht wie in den toscanischen Bauten und sonst gewöhnlich concentrisch sind, sondern die obere Archivolte mehr gestelzt und also der Zwischenraum zwischen beiden am Gipfel grösser ist als am Anfange, was dann sehr elastisch und lebendig wirkt. Die rundbogigen Portale sind fast immer bis unter den Scheitel geöffnet, also ohne Bogenfeld und zunächst von einem oder mehreren flachen, aber reich ornamentirten Streifen eingefasst, und schliesslich von zwei Säulen flankirt, welche stets auf Löwen ruhen und auf ihren Capitälen wieder Greife oder andere phantastische Thiere tragen. Die meisten dieser Kathedralen sind reich an plastischen Arbeiten, besonders die von Trani, an welcher auch figürliche, alttestamentarische Reliefs von grosser, strenger Schönheit vorkommen, die weit entfernt von der norditalienischen wild phantastischen Weise mehr an byzantinische Auffassung erinnert. Die Jahrhunderte haben hier übrigens geringen Einfluss geübt, die älteren mit ziemlicher Sicherheit in die zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts zu setzenden Bauten unterscheiden sich von den späteren, dem XII. und XIII. Jahrhundert angehörigen sehr wenig, ja selbst die des XIV. weichen nur wenig davon ab.

Derselbe Styl erstreckt sich im Wesentlichen auch auf die anderen Provinzen Apuliens, jedoch mit manchen Modificationen. In der nördlich gelegenen Capitanata, wo sich die altberühmte, an einzelnen Kunstwerken sehr reiche Wallfahrts- und Grottenkirche von Monte S. Angelo befindet, habe ich hauptsächlich eine Kirchengruppe zu erwähnen, welche überraschender Weise neben den localen Eigenthümlichkeiten einen unzweifelhaften Einfluss toscanischen Styles zeigt. Es gehören dazu die Marienkirche zu Foggia, S. Maria maggiore in Monte S. Angelo, die Kathedrale von Siponto und endlich die von Troja, die grösste und am reichsten geschmückte Kirche dieser Provinz. Die Ähnlichkeit besteht theils darin, dass die Façaden hier nicht wie in den anderen Kirchen dieser Gegend blos in verticaler Richtung durch Lisenen, sondern durch ein der Seitenschiffhöhe entsprechendes Gesims horizontal in zwei Stockwerke getheilt sind, von denen das untere ebenso wie die Langseiten des Schiffes durch Arcaden belebt ist. Besonders entscheidend ist aber, abgesehen von anderen Details, dass in den Zwickeln dieser Arcaden rautenförmige oder kreisförmige vertiefte Felder angebracht sind, welche ganz dieselbe Behandlung haben wie in den toscanischen Bauten. Die Pisaner hatten, wie der Verfasser nachweist, Comptoire nicht blos in Trani (wo freilich ein architektonischer Einfluss von ihnen nicht ausgeübt zu sein scheint), sondern auch in Bovino nahe bei Troja, und man wird nicht zweifeln, dass dies die Veranlassung zu einer Nachahmung toscanischer Formen gegeben hat, die dann aber wieder ihren Einfluss nicht über einen sehr beschränkten Kreis hinaus verbreiteten.

Die beiden südlichen Provinzen Apuliens Terra d'Otranto und Basilicata sind ärmer an Monumenten und zeigen bei einem entschiedenen Mangel eigener architektonischer Erfindung die pittoreske Mischung verschiedener Einflüsse. In Otranto selbst kommen in dem Basilikenbau der Kathedrale Capitäle vor, die ihr Vorbild in der Sophienkirche von Constantinopel haben, während in den nördlichen Theilen jene schon erwähnten Kathedralen von Acerenza und Venosa, und dann in anderer Weise die Kirche von S. Nicolo e Cataldo bei Lecce südfranzösischen Einfluss verrathen, und endlich die erst nach 1355 erbaute Kirche in S. Pietro in Galatina aus der wunderlichsten Benützung halbverstandener gothischer Formen hervorgegangen ist.

Ein ganz anderer Geist herrscht in den Abruzzen; an die Stelle orientalischer Ruhe und antiker Tradition ist hier eine gährende Bewegung getreten, in der sich mannigfaltige ungeheuerliche Formen geltend machen. Die Anlage der Kirchen ist zwar meist die der Basiliken, die Capitäle und Ornamente haben überwiegend antike Form, aber die Portale sind oft von Hufeisenbögen bekrönt und statt der etwas monotonen aber graciösen Umrahmung des offenen Bogens

durch feingearbeitete Flachbänder, von Pilastern flankirt und im Bogenfelde so wie an den Seiten mit phantastischen oder plumpen figürlichen Reliefs geschmückt. Aber der gothische Styl hat auch hier keinen Boden gefunden, und die Namen der Marmorarbeiter des XIII. und XIV. Jahrhunderts, welche sich an den decorativen Werken häufig ihres römischen Ursprunges rühmen, zeigen, woher diese Gegend ihre künstlerischen Inspirationen erhielt. Zu den bedeutendsten Kirchen dieser Gegend gehörten die des Klosters S. Clemente am Pescara und die Abteikirche S. Giovanni in Venere, beide aus dem XII. Jahrhundert, dann die Kathedrale von Pellino, und endlich die Kirche S. Maria in Collemaggio bei Aquila von 1287, deren Façade dieselbe Verwendung gothischer Elemente zeigt, wie die interessante Kirche von Vicovaro im römischen Gebirge. Auch der Kathedrale von Benevent mag noch gedacht sein, weil sie im abenteuerlichen aber reichen Schmuck ihrer Façade Anklänge an jenes toscanische System, wie der allerdings nicht weit entfernte Dom von Troja hat.

Von den westlichen Provinzen hat Calabrien das traurige Vorrecht kürzester Erwähnung, weil es durch die zahlreichen Erdbeben fast aller seiner Monumente beraubt ist, während Terra di Lavoro noch einen grossen Reichthum enthält. Eine eigene nachahmungswerthe Bauschule hat sich hier zwar auch niemals gebildet, dafür aber bietet sich eine grosse Mannigfaltigkeit verschiedener Formen dar. Ernste, altchristliche Kirchen von höchstem Interesse, romanische mit dem edelsten Marmorschmucke, dann die freilich ihrer Kraft beraubte und missverstandene Gothik und endlich die phantastischen Züge maurisch-sicilischer Architectur, die besonders in Ravello sich zum mährchenhaften Zauber steigern, wechseln hier in kurzen Entfernungen mit einander ab. Von vielen Reisenden gesehen und dem Namen nach meistens bekannt, bedürfen sie doch im Einzelnen noch vielfach genauerer Studien und auch unser Verfasser hat sie stiefmütterlicher behandelt, als die Monumente jener andern, erst von ihm gleichsam entdeckten Gegenden. Indessen gibt sein Werk doch, namentlich über jene maurisch-sicilischen Bauten einige vortrefflich, und genau gezeichnete Blätter, jedenfalls aber eine so vollständig Aufzählung und Materialiensammlung, wie sie noch nicht bestand, die feste Grundlage künftiger Einzelforschungen.

Bedeutender fast als die Architectur selbst sind in diesen südlichen Gegenden die decorativen Arbeiten, mit denen die Kirchen geschmückt sind. Von dem grossen Reichthume an ehernen Thüren, in dem kein anderes Land diesem gleichsteht, von den sechs in den Jahren 1062 bis 1081 in Constantinopel, und zwar merkwürdigerweise meistens auf Kosten und Bestellung derselben Familie, der Pantaleoni zu Amalfi gearbeiteten und von den acht späteren zu Canosa, Troja, Benevent, Trani, Ravello, Monreale und S. Clemente am Pescara, welche im Laufe des XII. Jahrhunderts einheimische Künstler, Rogerius von Amalfi, Oderisius von Benevent und besonders Barisanus von Trani, nicht mehr blos in flacher Niellozeichnung, sondern auch in kräftigem Relief herstellten, brauche ich nicht weiter zu sprechen, da der Herausgeber und Dr. Strehlke in von Quast's Zeitschrift II. p. 100 diesen Gegenstand schon ausführlich beleuchtet haben. Unser Werk ist gerade über diese Thüren sehr reichlich und gibt auf einer Reihe von Tafeln ausgezeichnete Abbildungen derselben im Ganzen und Einzelnen in grösserer, zu weiteren stylistischen Studien ausreichender Dimension. Auch die herrlichen Marmorarbeiten, von denen diese Gegenden ebenfalls einen Schatz besitzen, sind durch Abbildungen oder Beschreibungen sehr genügend veranschaulicht; so die Bischofsstühle in S. Sabino zu Canosa, S. Nicolo in Bari, Monte S. Angelo, die Osterleuchter in S. Clemente am Pescara und in den Domen von Sessa, Capua, Salerno, denen zur Vergleichung der aus der Capella palatina in Palermo beigefügt ist, und endlich die schönen Kanzeln. In den Ostgegenden kommt eine solche nur einmal vor, in S. Sabino zu Canosa, in den Abruzzen häufiger in S. Maria del lago in Moscufo von 1159, in S. Clemente und S. Pellino in reichem Schmuck und reiner Form, in Alba fucese von einem civis romanus Johannes im Anfange des XIII. Jahrhunderts, sehr ähnlich der von S. Lorenzo f. l. m. bei Rom; besonders zahlreich sind sie in Terra di Lavoro, darunter die in Salerno die prächtigste von allen, von 1175, in Sessa zwei, von 1224 und 1259, sehr reizend mit Mosaiken im Style der Cosmaten, doch auch mit maurischen Anklängen und mit Statuen, welche schon an Nicola Pisano erinnern, zwei in Benevent, die eine vom Ende des XIII. Jahrhunderts, die andere von 1311, noch immer im Style der Cosmaten, aber mit vollendeteren, noch mehr pisanischen Sculpturen, die von Ravello von 1272, das Werk eines Marmorarius aus Foggia, also doch aus dem Königreiche, und endlich die aus S. Chiara von Neapel etwa von 1330. Trotz dieser Pracht des Stoffes und geschmackvoller Arbeit, und obgleich in den Inschriften auch einheimische Künstler genannt sind, bildete sich auch in der Plastik kein eigenthümlicher Styl aus, und je mehr wir in urkundlich erforschbare Zeiten übergehen, desto grösser ist die nachweisbare Zahl fremder, besonders toscanischer Künstler. Auch bei den gothischen Grabmonumenten der Hauptstadt, welchen man eine gewisse Eigenthümlichkeit zugestehen muss, halfen sie die nachher typisch gewordene Form, in der allerdings toscanisch-gothische Elemente enthalten sind, ausbilden. Das älteste und vielleicht schönste dieser Gräber, das der Königin Maria († 1323) in S. M. Domina Regina arbeitete (wie wir durch die archivalischen Forschungen des Verfassers wissen) mit einem Gallardus de Neapoli, ein Meister Dinus de Senis, ein schon seit Jahren anerkannter Künstler, der in Toscana bedeutende Arbeiten ausgeführt hatte und also gewiss auch hier die Hauptperson war. Er stand demnächst, wie unser Urkundenbuch ergibt, fortwährend im Dienste der Könige, leitete bedeutende Kloster- und Schlossbauten bis zu seinem in Neapel erfolgten Tode 1336 und wird also einen bleibenden Einfluss ausgeübt haben. Ebenso ist das Grab König Robert's († 1343) in S. Chiara das Werk zweier Brüder aus Florenz, Sancius und Johannes. Im Anfange des XV. Jahrhunderts gelangt zwar ein Einheimischer zu grossem Ansehen, der Abt Antonius Babocius de Piperno, „pictor et in omni lapide ac metallorum sculptor", wie er sich in einer Inschrift rühmt, der nicht ohne Talent, aber im höchsten Grade schwülstig, überladen und styllos ist. Auch die Goldschmiede (denen der Verfasser eine eigene Abhandlung gewidmet hat) sind grossentheils Fremde. Unter Karl II. und Robert erhalten seit 1305 ein Stephan Gottifred und Wilhelm von Verdelay, jener also ein Deutscher, dieser ein Franzose, Jahrgehalte. 1349 ernennen König Ludwig und Johanna I. an Stelle des eben verstorbenen Johannes von St. Omer den Johannes Siri Jacobi von Florenz zu ihrem Hofgoldschmide, und 1352 haben sie gar den Goldschmuck (jocalia) zu ihrer Krönung in Florenz gekauft und sind in grosser Verlegenheit das Geld zu seiner Bezahlung aufzubringen. Johanna II. verleiht 1428 dem Magister Johannes de Cleve, dem deutschen Goldschmied, vollständige Exemtion von den Gerichten, und König Alfons 1437 einem Goldschmide, Paulus de Roma, dessen Vortrefflichkeit er mit den pomphaftesten Worten rühmt, nicht blos das ausschliessliche Recht Münzstempel zu schneiden, sondern auch das Recht alte Silberwaaren, bevor sie verkauft werden dürfen, zu proben.

Die Geschichte der Malerei im Königreiche hat der Verfasser ausführlicher behandeln wollen; was sich davon in seinem Nachlasse vorgefunden hat und im Band III. abgedruckt ist, ist freilich nur, wie der Herausgeber bemerkt, ein Fragment, enthält aber doch eine Aufzählung von sehr nützlichen Daten und genügt völlig zu dem (allerdings inzwischen auch schon von andern angetretenen) Beweise, dass die bisher als Quelle benutzten Angaben des de Domenicis durchaus unglaubwürdig, zum Theil geradezu erfunden sind, und dass wenigstens seit dem XIV. Jahrhundert fast beständig fremde Maler hier thätig waren. So schon 1308 Pietro Cavallini, der laut einer

Urkunde sogar einen Jahrgehalt und Entschädigung für Hausmiethe erhielt; 1310 ein Montanus von Arezzo, dem für mehrere gelungene Malereien der Titel eines: „Familiaris" und ein Grundstück verliehen wurde, dann bekanntlich Giotto, 1326 oder 1327, und vielleicht auch Simon von Siena, wie der Verfasser ausführlich untersucht und für wahrscheinlich hält, und neben dem von nun an herrschenden giottesken Style auch einheimische Nachahmer des Simon zu entdecken glaubt. Unter den Fremdlingen des XV. Jahrhunderts befindet sich merkwürdigerweise auch ein Johannes de Francia, von dem der Verfasser im Dome von Trani eine Kreuzigung von 1432 fand, während Frankreich selbst an einheimischen Malereien dieser Zeit so arm ist. Auf Einzelheiten, darf ich nicht weiter eingehen, sondern hebe nur heraus, dass der Verfasser auch die vielbesprochene Frage, ob die Gemälde der Incoronata von Giotto sein können, untersucht und aus chronologischen Gründen entscheidend verneint, und dass er ebenso die Malereien des sogenannten Zingaro, Antonio, Solario, dessen Vaterland, ob Venedig oder das Königreich, noch immer zweifelhaft bleibt, genau würdigt. Von beiden, den Gemälden der Incoronata und denen des Solario im Kreuzgange von S. Severino enthält unser Atlas je eines, ausserdem aber als eine bedeutende Zugabe die Abbildung des dem Giotto zugeschriebenen Wandgemäldes im Refectorium von S. Chiara zu Neapel, nebst den Durchzeichnungen der darauf enthaltenen Köpfe, die von wahrhaft ausgezeichneter Schönheit sind.

Ich versage mir von der Fülle interessanter, für die Kunst- und Sittengeschichte wichtigen Züge, welche sich aus dem Urkundenbuche ergeben, noch Einzelnes mitzutheilen, und eile diese schon zu lang gewordene Anzeige zu schliessen, welche die reiche, uns hier gebotene Fundgrube ja ohnehin nicht entfernt erschöpfen, sondern nur darauf hinweisen sollte, wie Vieles hier zu finden ist.

Dr. Fr. Klopfleisch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den Obersächsischen Landen, nebst einem Anhange über zerstörte alte Malereien zu Jena. Mit 11 lithographirten Tafeln und 66 Holzschnitten.

Der Verfasser bespricht in der vorliegenden Schrift einige äusserst interessante Kunstdenkmäler des Mittelalters, welche die geringe Zahl der — der wissenschaftlichen Welt bis jetzt bekannten Denkmäler älterer Glasmalerei und Wandmalerei nicht blos der obersächsischen Länder, sondern Deutschlands im Allgemeinen um einige sehr schätzbare Beispiele vermehren.

In der Einleitung ist der Begriff der Tektonik, insbesondere der altgermanischen, auseinandergesetzt, und daraus der Beweis des Kunstsinnes und der richtigen Formauffassung unserer heidnischen Vorfahren dargelegt. Auch für die Malerei in ihren Uranfängen bei den alten Germanen ist Tacitus als Gewährsmann angeführt; es bedarf übrigens nur eines Blickes auf die frühmittelalterliche Ornamentik überhaupt, einer Analyse der Motive, um zu sehen, dass unter den aus der Antike stammenden, theils direct, theils in der Auffassung der altchristlichen und byzantinischen Kunst übernommenen Motiven eine Menge neue erscheinen, die in den altgermanischen und keltischen Überresten ihre Vorgänger haben. Die mittelalterliche Malerei aber, sofern sie sich über das Ornament erhebt und Figuren in den Kreis ihrer Darstellungen zieht, ist in den nordischen Ländern eine Tochter des Christenthums, das sie aus den Ländern classischer Bildung dorthin verpflanzt hatte.

Das erste der drei Denkmäler, die in dem Schriftchen besprochen sind, sind zwei Reste romanischer Glasmalerei in der Kirche zu Veitsberg bei Weida: ein Medaillon von 2' Durchmesser, eine segnende Christusfigur darstellend; das zweite, ein Fragment eines Fürstenbildes, 14" hoch, 15" breit. Der Verfasser glaubt darin Reste eines Stammbaumes Christi zu erblicken und bespricht die Bedeutung der Darstellung, die Symbolik, die Farbe und die leitende Idee des Künstlers bei seiner Composition. Die Gemäldebruchstücke, die jetzt in das gothische Masswerk des Chores eingesetzt sind, stammen noch von dem romanischen Bau her, doch sind sie etwas jünger als der Verfasser annimmt, insbesondere glaube ich aus dem Vergleiche mit den Glasgemälden in St. Cunibert zu Cöln und den Glasgemälden der Kathedrale zu Bourges annehmen zu dürfen, dass sie nicht viel älter sind als jene, obgleich der Verfasser sie in den Beginn des XII. Jahrhunderts setzen zu müssen glaubt. Auch die Ornamente zeigen Verwandtschaft mit den Glasgemälden im Kreuzgange zu Heiligenkreuz, die wenigstens theilweise wohl dem XIII. Jahrhundert angehören, da sie in die Sechspässe des Masswerkes hinein componirt sind; selbst die Figuren des Brunnenhauses zu Heiligenkreuz, die dem Beginn des XIV. Jahrhunderts entstammen, zeigen noch eine ganz ähnliche Behandlung wie die Veitsberger, die demnach keineswegs über das XIII. Jahrhundert hinauf gehen werden. Leider scheint dem Verfasser von den Schriften der k. k. Central-Commission nur der Aufsatz Dr. Heider's über Salzburg bekannt gewesen zu sein, so dass ihm die interessanten Vergleiche mit den Glasgemälden zu Heiligenkreuz entgingen. Die Glasgemälde von St. Cunibert in Cöln können nicht nach der einen bei Boisserée gegebenen Tafel beurtheilt werden, wo die Darstellungen viel zu klein sind, als dass sich daraus mit Sicherheit ein jüngeres Datum und weitere Entwicklung als bei den Glasgemälden zu Veitsberg feststellen liesse, wie dies der Verfasser that.

Übrigens ist auch der Verfasser darin sehr im Irrthum, wenn er Seite 10 sagt, dass diese Glasmalerei nicht, wie es allgemein üblich gewesen sei, in den steinernen Rahmen des Masswerkes mittelst einer hölzernen Einfassung befestigt sei, und sich dafür auf Theophilus beruft, der im Capitel *de simplicibus fenestris* ausdrücklich der Holzrahmen erwähnt, die bei den älteren romanischen Fenstern allerdings vorhanden waren, keineswegs aber auch in das Masswerk eingefügt wurden, indem im Gegentheil zuerst eiserne Rahmen, sodann aber das steinerne Masswerk diese Holzrahmen ersetzen, die bei der Grösse der Fenster, welche eine häufigere Zwischentheilung nöthig machte, nicht mehr solid genug gewesen wären.

Das zweite Denkmal ist ein Wandgemälde, ebenfalls aus romanischer Periode, in der Wiedenkirche zu Weida, das den Tod Mariä darstellt, der insofern von der jüngeren bekannten Darstellung dieses Stoffes abweicht, als Christus auf einer Wolke als Brustbild dargestellt ist und von einem neben dem Bette knienden Engel die Seele der heiligen Jungfrau im Empfang nimmt.

Der Styl der Figuren, insbesondere der unruhige Faltenwurf, hat Ähnlichkeit mit denen der Nikolauscapelle zu Soest (abgebildet im Organ für christliche Kunst, II. Jahrgang, bei Lübke, die Kunst des Mittelalters in Westphalen, und in den Denkmälern der Kunst, 55. Tafel, 49 A.) und der Taufcapelle bei St. Gereon zu Cöln (Abbildung d. Figur Constantins auf derselben Tafel der Denkmäler der Kunst 55), weist somit ebenfalls auf den Beginn des XIII. Jahrhunderts, aus welcher Zeit noch einige Miniaturhandschriften in Vergleich gezogen werden können.

Das dritte Denkmal ist eine Serie von Wandgemälden in der Kirche zu Lichtenhain bei Jena, aus dem XIV. Jahrhundert, die zwar in Form und Composition nur ausnahmsweise die Höhe der besseren Darstellungen jener Zeit erreichen, für deren Höhe insbesondere das Manuscript der biblia pauperum zu St. Florian, vom Beginn des XIV. Jahrhunderts, einen Maasstab abgibt. Was aber diese Wandgemälde besonders werthvoll macht, ist der Reichthum der Darstellungen, indem nicht leicht ein anderer ebenso reich gehaltener Cyklus von Wandgemälden aus der biblischen Geschichte gefunden werden

dürfte. Leider ist eine Anzahl der Bilder zerstört, so dass der Cyklus nur noch unvollkommen erhalten ist. Derselbe umfasst:

1. Reihe
1. Als Prolog: Gott der Baumeister der Welt.
2. Die Erschaffung der Engel.
3. Gott erschafft Sonne, Mond und Sterne.
4. Gott erschafft das Firmament und scheidet das Wasser vom Lande.
5. Gott erschafft Pflanzen und Thiere.
6. Der Sturz der gefallenen Engel.
7. Erschaffung der Erde.
8. Der Ruhetag.
9. Die Warnung.
10. Der Sündenfall.
11. Die Vertreibung aus dem Paradiese.
12. } *Zerstört.* Scheint Adam und Eva arbeitend darzustellen.
13. } Scheint das Opfer Kains und Abels darzustellen.

2. Reihe
1. Bau der Arche Noah.
2. Gott befiehlt Noah, die Arche zu verlassen.
3. Auszug aus der Arche.
4. Noah trinkt Wein.
5. Noah von Ham verspottet.
6. Ham wird verflucht.
7. Nimrod der Jäger und Tyrann.
8. Einsetzung der Gerichtsbarkeit.
9. Gott knüpft den Bund mit Abraham.
10. Kampf der neun Könige.
11. Der Bote an Abraham.
12. Abraham überfällt die vier Könige.
13. *Zerstört.* (Abraham und Melchisedek.)

3. Reihe
1. Bewirthung der Engel durch Abraham.
2. Loth wird durch die Engel von der Verfolgung der Sodomiten gerettet.
3. Ein Engel verkündet Loth den Untergang Sodoms.
4. Der Untergang Sodoms.
5. Loths Ausgang aus Sodom.
6. Loth wird von seinen Töchtern trunken gemacht.
7. Gott befiehlt die Opferung Isaaks.
8. Abraham geht mit Isaak zum Opfer.
9. Abraham im Begriff zu opfern.
10. Gott segnet Abraham und sein Geschlecht und verheisst den Messias.
11. Erscheinung des Messias.
12. Abraham und Isaak verlassen die Opferstätte.
13. Der Tod Sarahs.

4. Reihe
1. Elieser und Rebekka am Brunnen.
2. Rebekka's Brautfahrt.
3. Der Tod Abrahams.
4. Untergang der Ägypter im rothen Meere.
5. Die Juden gehen glücklich durchs rothe Meer.
6. Caleb und Josue mit der Traube.
7. Wachteln und Manna fallen vom Himmel.
8. Anbetung des goldenen Kalbes.
9. Strafe für die Abgötterei.
10. Salbung Davids.
11. David mit dem Haupte Goliaths.
12. Moses kommt mit glänzendem Angesicht vom Berge Sinai.
13. Moses vor dem feurigen Busche.

5. Reihe
1. Der Engel verkündet S. Joachim die Geburt der hl. Jungfrau.
2. S. Joachim und S. Anna begegnen sich im goldenen Thore.
3. Die Geburt Mariä.
4. Die Opferung Mariä.
5. Die Verlobung Mariä mit Joseph.
6. Die Verkündigung.
7. Besuch bei Elisabeth.
8. Die Geburt Christi.
9. Die Beschneidung.
10. Anbetung der drei Könige.
11. Abzug der drei Könige.
12. Flucht nach Ägypten.
13. *Zerstört.* (Herodes Kindermord?)

Die ganz zerstörte sechste Reihe scheint die Leidensgeschichte darzustellen. Diese sechs Reihen nehmen die eine Wand eines capellenartigen Raumes ein, dessen übrige Wände ebenfalls bemalt waren — wie der Verfasser annimmt — mit den Darstellungen der Könige und Propheten. Der dogmatische Gedanke, den der Verfasser in dieser Reihe von Darstellungen sucht, ist:

1. Durch das blosse Wort hat Gott die Welt aus Nichts erschaffen.

2. Gott hat ursprünglich alles gut geschaffen, ein Theil der Engel aber und die ersten Menschen haben gesündigt, wesshalb die Erbsünde in der Welt blieb.

3. Den bösen Menschen wurde von da an zeitliche und ewige Strafe, den guten aber die Verheissung der Gnade beschieden.

4. Gott gab die Verheissung seiner Gnade in Form eines Bundes. Er schloss solche Bünde mit Noah, Abraham, mit dem Volke durch Moses, und mit David.

5. Den neuen Bund schloss Gott durch Christus mit der Menschheit, weil die Menschen in Folge der Erbsünde den alten nicht halten konnten.

Dieses Werk der Erlösung war aber nur durch das hohe Wunder seiner Geburt möglich; um aber das Wunder noch mehr von allem Menschlichen zu entkleiden, geschah die Geburt Mariä durch ein ähnliches Wunder.

6. Durch den Tod Christi geschah die Erlösung selbst und die Menschheit war in dauernder Weise mit Gott im neuen Bunde vereinigt.

Eine grosse Anzahl der alttestamentlichen Darstellungen sind Typen des neuen Bundes, die übrigens der Verfasser meist falsch deutet, auch dürfte bei diesen Darstellungen weniger, als der Verfasser meint, ein typologischer Gedanke ausgedrückt sein, da sonst die Typen unmittelbar mit den betreffenden Darstellungen aus dem neuen Bunde zusammengestellt wären. Vielmehr wollte hier der Künstler blos die bezeichnendsten Momente der Geschichte selbst folgen lassen und an ihrer Hand die dogmatischen Bezüge darlegen. Allein die typologische Auffassung des Mittelalters hatte gelehrt, gerade auf diejenigen Momente der heiligen Geschichte einen besonderen Werth zu legen, die als Typen einer neutestamentlichen Begebenheit sich deuten liessen. Wo daher die bezeichnendsten Stellen des alten Bundes hervorgehoben werden sollten, mussten sich stets eine Anzahl von Typen in die Reihe einmischen, ohne dass desshalb ein typologischer Gedanke im Cyklus zu suchen ist.

Ausser dem Interesse, das der Cyklus in der Reihenfolge der Darstellungen bietet, wobei der Verfasser die wenigen vorkommenden Anachronismen stets durch seine Erklärungen zu deuten sucht, sind die Gemälde auch für die Costümgeschichte von hohem Interesse, und der Verfasser versäumt nicht, in einem eigenen Abschnitte darauf aufmerksam zu machen.

Zum Schluss gibt der Verfasser noch Mittheilung über einige zerstörte mittelalterliche Wandmalereien in Jena.

Die Tafeln und die Holzschnitte geben in befriedigender Weise ein getreues Abbild der Originalien und erhöhen wesentlich das Verständniss der Schrift, für die wir dem Verfasser wesentlich zu Dank verpflichtet sind, da er einestheils die Wissenschaft bereichert, zugleich aber hoffentlich auch diejenigen, denen die Aufsicht über diese Kunstwerke zukommt, auf deren Werth aufmerksam gemacht hat.

A. Essenwein.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen nud zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz **Karl Freiherrn v. Czoernig.**

Redacteur: Karl Weiss

№ 3. | VI. Jahrgang. | März 1861.

Das Princip der Vorkragung und die verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst.

Von A. Essenwein.

In der Antike verlangte jeder getragene Theil ein volles directes Auflager. Nur Gesimsgliederungen und Ähnliches hatten Vorsprung über die stützende Unterlage. Doch kommt auch bei Tragung des Architravs durch die Säule der Umstand vor, dass derselbe nicht blos von Säule zu Säule frei schwebte, da wir dies schon eine directe Unterstützung nennen würden, sondern dass auch die Theile seines Auflagers grösser sind und eine andere Form haben als der obere Querschnitt der Säule, so dass, um ein volles Auflager für die zu stützenden Punkte des Architravs herzustellen, ein vermittelndes Glied — das Capitäl — zwischen eingelegt werden musste, in welchem sich, da es sich nach oben erweitern musste, das Princip der Auskragung zeigt. Auch in der Gliederung der Gesimse mussten Formen eintreten, die das weite Überhängen des eigentlichen Gesimskörpers vermitteln und für das Auge gleichsam dem Gesimskörper eine Unterstützung gewähren konnten.

Diese Unterstützung konnte nicht immer durch ununterbrochen fortlaufende Glieder geschehen, weil sonst das Gesimse, das eines gewissen Vorsprunges bedurfte, zu schwer für einen leichten Säulenunterbau geworden wäre, so dass man sich bei der korinthischen Ordnung veranlasst fand, als Hauptträger der Gesimsplatte statt eines glatt fortlaufenden auskragenden Gliedes, eine Reihe von Consolen anzuwenden.

Immerhin aber blieb in der Antike das Princip der Vorkragung und der indirecten Unterstützung vorspringender Theile auf die Gliederung der Gesimse und auf das Auflager des Architravs auf die Säule beschränkt, und jeder eigentliche Körpertheil der Gebäude hatte seine senkrechte Unterstützung. Dies blieb nicht blos bei den eingeschossigen Gebäuden massgebend, sondern auch bei den mehrgeschossigen. Auch hier waren blos die Gesimsränder ausgeladen, und so gross auch deren Ausladung war, so wurden sie nie zur Tragung irgend eines höheren Bautheiles gebraucht, sondern der Baukörper ruhte immer nur auf der unteren senkrechten Unterstützung, war es nun eine volle Mauer, oder eine Bogen- oder Säulenstellung.

Die römische Architectur war jedoch auch in ihren monumentalen Werken nicht durchaus ideal; im Gegentheil, da die Architecturformen fremde, äusserlich herübergenommene waren, so kreuzten sich oft die Forderungen des Bedürfnisses mit denen der Architectur-Ideale. So sehen wir am Colosseum zu Rom an der Wand des obersten Stockwerkes eine Reihe von Consolen angebracht, über denen jedesmal die eigentliche Gesimsarchitectur zerschnitten ist, da von diesen Consolen aus Masten in die Höhe gingen, welche das Leinwandzelt trugen, das zum Schutze gegen die Sonne über die Arena ausgespannt wurde.

Diese Maststangen, die ganz willkürlich die ideale Formenarchitectur des Monuments zerschneiden, bilden übrigens wieder eine neue Art von Säulenordnung rings um das Gebäude. An das, was hier die Nothwendigkeit veranlasste, die geradezu die idealen Formen der Monumentalarchitectur misshandelte, gewöhnte sich indess später das Auge, und die auf Consolen das Gebäude umgebende Mastenreihe fand ihres lebhaften und bewegten Aussehens wegen Beifall. Am Palaste des Diocletian zu Spalato zeigt sich eine auf Consolen dem Gebäude angelegte, durch Bogen verbundene Säulenreihe, die offenbar solchen Mastenreihen nachgebildet ist.

Im Sinne der idealen antiken Kunstrichtung ist diese Auskragung der ganzen, wenn auch decorativen Architectur auf Consolen eine Ausartung, eine grelle Barbarei; sie verräth ein Sinken des Kunstgeschmackes, wie ihn das Sinken

der ganzen römischen Cultur mit sich bringen musste. Dieses Sinken trat je länger, desto mehr hervor, und als das Christenthum berechtigt war, Anforderungen an die Kunst zu stellen, konnte es seine Anforderungen nur an eine ausgeartete Kunst stellen. Übrigens kam ihm der in der römischen Architectur liegende Widerstreit des Bedürfnisses tionen und stellte so die Forderungen des Bedürfnisses immer mehr in Vordergrund, die des Ideales dagegen traten in Hintergrund.

Dazu kam noch, dass man häufig alte vorhandene Bruchstücke, wo diese nur immer halbwegs passen wollten, wenn man sie vorräthig fand, dem Bau einfügte, so dass



(Fig. 1. Capitäl mit Kämpfer aus Ravenna.)



(Fig. 2. Capitäl aus der Marcuskirche zu Venedig.)



(Fig. 3. System der Kirche S. Praxede zu Rom.)

mit den Formidealen gerade hier zu gute, und da es mehr auf das Wesen als auf die Form sah, so fühlte es keinen Beruf in sich, die Reinheit der äusserlichen Formenwelt aufzufrischen und zu bewahren. Im Gegentheile veranlasste es neue, seinen Bedürfnissen entsprechende Baucombinationen nach und nach die dem Bedürfniss Rechnung tragende Kunstrichtung die Ideale fast hatte vergessen lassen. So begegnete die Anwendung von Vorkragungen in den Architecturtheilen keinem Vorurtheile mehr; ja gerade, da immer noch ein Theil des alten Formengefühles zurückgeblieben

war, wurde um so häufiger eine Vermittlung ungleichförmiger Theile verlangt, und in diesem Principe der Vermittlung liegt ein Theil der Aufgabe der Vorkragungen.

Die antike Architectur hatte den Säulen eine quadratische Capitälplatte gegeben, die das Aufgelegte (Architrav oder Bogen) trug. Die Säule musste eine Stärke haben, die der getragenen Form entsprach, nicht aber der wirklichen mathematischen Last und der Tragfähigkeit des Materials. Die römische Kunst der späteren Zeit, die römisch-christliche Kunst dagegen war, wie oben bemerkt, in den idealen Anforderungen nicht mehr so streng und hielt mehr das Bedürfniss im Auge. So kam es, dass oft die Säule um ein bedeutendes dünner wurde, als das Auflager der darauf ruhenden Theile bedingte, dass zudem das Auflager der auf die Säulen gestützten Theile nicht quadratisch sondern oblong war. Hierdurch wurde ein Zwischenglied zwischen der Säule und dem was sie trug, nothwendig, das die Vermittlung der verschiedenen Formen bildete. Dies Zwischenglied ist unter dem Namen „Kämpfer" bekannt (Fig. 1). Dieser Kämpfer bildet eine Auskragung über dem Capitäl der Säule, durch die das grössere Auflager, insbesonders aber die oblonge Form desselben vermittelt wird. Übrigens übertrug man diese Vermittlung auch dem Capitäl selbst, das man in einer an diesen Kämpfer erinnernden Form bildete (Fig. 2), die freilich mit der Feinheit der Antike in starkem Widerspruche stand.

Wie in der kleinen formalen Architectur, so ging die altchristliche Kunst auch in der grossen Construction auf einen Aufbau ganzer Theile auf indirecter Unterstützung ein, wie die grossen Kuppeln, die auf vorgekragten Zwickeln ruhen.

Auch die Bogen sprengte man nicht blos da, wo sie durch eine Säule gestützt wurden, von einem auskragenden Kämpfer aus, sondern auch, wo sie von Pfeilern oder von der Wand ausgingen, benützte man die Vorkragung zu Erlangung wesentlicher technischer Vortheile.

Das System der Kirche S. Praxede zu Rom (Fig. 3) hat grosse über das Mittelschiff herübergeschlagene Gurtbogen, die auf massigen Vorkragungen ruhen, welche aus den zu Unterstützung der Bogen angelegten Pfeilern heraustreten. Auf den ersten Blick könnte man versucht sein zu glauben, dass dies ein Fehler gegen die Stabilität sei, weil die massiven Bogen nicht directe unterstützt sind. Wer jedoch die Gesetze der Statik kennt, weiss, dass der Bogen nicht senkrecht, sondern schräge auf seine Unterstützung drückt, dass also die Pfeiler eine den Bogen entgegen strebende schräge Stellung haben könnten, dass also diese Auskragung den Bogen entgegenkommt und zudem etwas, wenn auch nicht viel, ihre Spannung verringert, dass somit durch diese Vorkragung bedeutende technische Vortheile erreicht sind.

Das Mittelalter erkannte ebenfalls diese Vortheile der Vorkragung, und nahm dieselbe in ähnlicher Weise wie die altchristliche Kunst in ihr Bausystem auf und gab selben noch weitere Anwendung.

Wir haben also die Vorkragungen in der mittelalterlichen Kunst in folgenden Gesichtspunkten zu betrachten:

1. Die Bildung der Capitäle oder der Kämpfer auf denselben.

2. Die Vorkragungen als Träger von Gewölbebogen.

3. Unterstützung der Gesimse.

4. Unterstützung von Gallerien und vorspringenden Stockwerken.

5. Erkerunterstützungen (flache und polygone).

6. Verschiedene Verwendung kleiner Consolen unter Thürstürzen, als Träger von Figuren und in sonstiger verschiedener Verwendung.

I.

Die Capitälbildung.

In derselben Weise wie die altchristliche Kunst verschiedene Formen und Grössen des Auflagers der getragenen Theile auf der Säule, sowohl im Capitäle selbst als durch besondere Kämpfer vermittelte, eben so findet dasselbe in der mittelalterlichen Kunst Statt. Wir haben hier zunächst die Capitäle in ihrer Form selbst zu betrachten. Hiebei ist es gleichgültig, ob wir freistehende einzelne Säulen, oder an die Wand und an Pfeiler angelehnte Halbsäulen betrachten, da hinsichtlich der Capitälbildung blos das Verhältniss des Tragenden und Getragenen in Frage kommt.

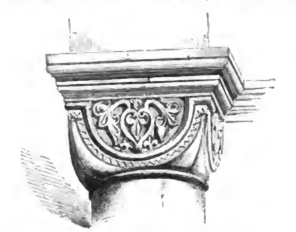
Eine der Formen, die in der Frühzeit des Mittelalters, besonders in Deutschland häufig ist, auch in Italien und in England, seltener in Frankreich sich findet, ist die Form des Würfelcapitäls (Fig. 4) das seinen Namen von der



(Fig. 4. Würfelcapitäl aus Seckau in Steiermark.)

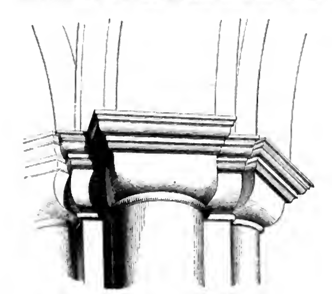
nahezu würfelförmigen Grundgestalt hat, an der jedoch die unteren Kanten und Ecken abgerundet sind, so dass nur vier halbrunde Schilde übrig bleiben, wodurch die Vermittlung der obern und untern Form hergestellt ist. Entschieden und scharf spricht sich in dieser Form das Tragen einer schweren Masse aus, und sie erscheint namentlich bei gedrungenen Verhältnissen, der übrigens im Vergleich zum Auflager dünnen Säulen harmonisch mit der übrigen Architectur. Oft kommt das Capitäl ohne Deckplatte vor, häufig aber auch kommt eine schwere Deckplatte dazu

die entweder durch eine reiche Gliederfülle (Fig. 5), oder in einfacher Abschrägung gebildet ist. Weitere Variationen dieser Grundform des Würfelcapitäls bilden sich



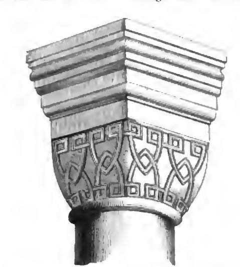
(Fig. 5. Würfelcapitäl aus Gurk in Kärnthen.)

dadurch, dass statt einem halbrunden Schilde auf jeder Seite deren zwei oder noch mehrere sich finden. Ein reicher



(Fig. 6. Capitäl vom Vierungspfeiler der Kirche zu Heiligenkreuz.)

Ornamentschmuck, wie in dem letztgegebenen Beispiele überkleidet oft alle Flächen des Capitäls und der Deckplatte. Mit dieser Form des Würfelcapitäls ist eine zweite Capitälform nahe verwandt, aber weit verbreiteter, zwar weniger in der einfachen schmucklosen Gestalt, wie wir eine Gruppe von einem gegliederten Pfeiler geben (Fig. 6), sondern meist reich mit Ornamenten aller Art überkleidet. In ihr wird nämlich der Würfel nach allen Seiten hin von unten aus nach Bedürfniss abgestumpft und abgekantet, ohne dass ein Schild oder eine regelmässige Form auf jeder Fläche zurückbliebe. Dadurch aber, dass nicht eine ganz zufällige äussere Form das Auge anzieht und die Wirkung des Capitäls beherrscht, tritt um so auffälliger das Princip des Tragens und des von einem rückliegenden Punkte schräg

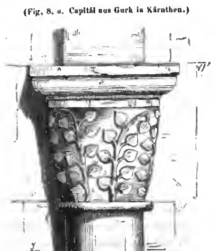


(Fig. 7. Säulencapitäl aus einer Capelle am Querschiff des Klosters zu Maulbronn.)

Unterstützenden hervor. Das mannigfachste Ornament, theils mathematische (Fig. 7), theils Pflanzen- (Fig. 8), Thier-



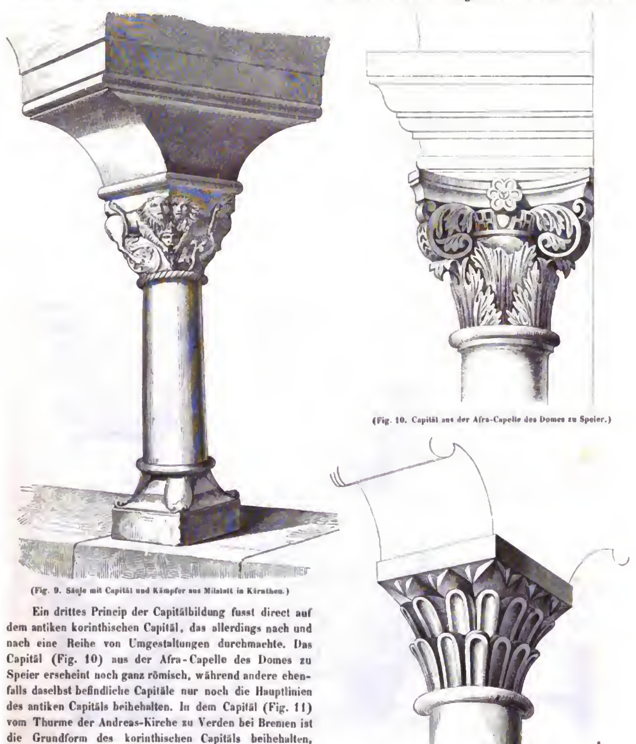
(Fig. 8, a. Capitäl aus Gurk in Kärnthen.)



(Fig. 8, a. Capitäl aus St. Paul in Gurk.)

und Menschengestalten (Fig. 9) bedecken auch hier in der Regel die Oberfläche. Manchmal vertritt die Verzierung selbst

die Stelle des Überganges und lässt eigentlich gar keine Grundform des Capitäls mehr sehen.



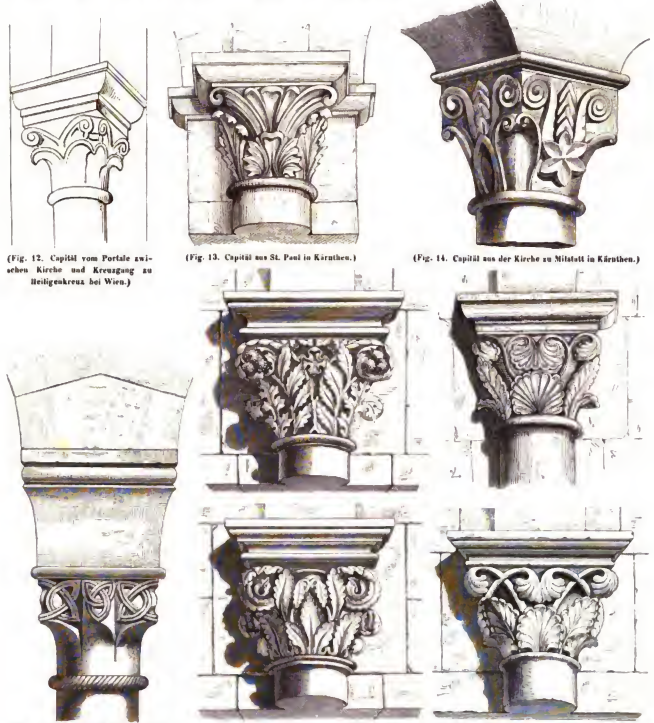
(Fig. 9. Säule mit Capitäl und Kämpfer aus Milstatt in Kärnthen.)

(Fig. 10. Capitäl aus der Afra-Capelle des Domes zu Speier.)

(Fig. 11. Capitäl vom Thurme der Andreas-Kirche zu Verden.)

Ein drittes Princip der Capitälbildung fusst direct auf dem antiken korinthischen Capitäl, das allerdings nach und nach eine Reihe von Umgestaltungen durchmachte. Das Capitäl (Fig. 10) aus der Afra-Capelle des Domes zu Speier erscheint noch ganz römisch, während andere ebenfalls daselbst befindliche Capitäle nur noch die Hauptlinien des antiken Capitäls beibehalten. In dem Capitäl (Fig. 11) vom Thurme der Andreas-Kirche zu Verden bei Bremen ist die Grundform des korinthischen Capitäls beibehalten, die Anordnung der Blattstellung aber eine andere, die Blätter selbst sind jedoch nur andeutungsweise gehalten und statt der Eckvoluten sind mathematische Ornamente angewendet. Mehr dem Motive des korinthischen Capitäls nähert sich das kleine Capitäl (Fig. 12) von der Kirche zu Heiligenkreuz bei Wien, das die Art zeigt, wie man im XII. Jahrhundert fast schablonenmässig dies Motiv wieder und wieder anwendete. Manchmal jedoch ist das Motiv nur so andeutungs-

weise im Capitäl erhalten, dass nur etwa der Gedanke der Eckvoluten übrig bleibt (Fig. 13 und 14), während bei aus, so dass es von einer Anzahl Capitäle zweifelhaft wird, ob man sie der 2. oder 3. Familie beizählen soll (Fig. 16).



(Fig. 12. Capitäl vom Portale zwischen Kirche und Kreuzgang zu Heiligenkreuz bei Wien.)

(Fig. 13. Capitäl aus St. Paul in Kärnthen.)

(Fig. 14. Capitäl aus der Kirche zu Milstatt in Kärnthen.)

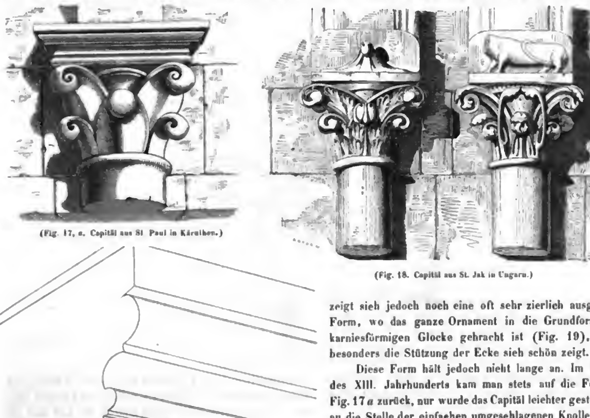
(Fig. 15. Capitäl aus Milstatt in Kärnthen.)

(Fig. 16. Capitäle aus St. Paul in Kärnthen.)

andern nur die untere Blattstellung erhalten ist (Fig. 15). Das zweite Princip der Capitälbildung bildet sich im Laufe des XII. und Beginne des XIII. Jahrhunderts immer leichter

Mit dem Schlusse des XII. Jahrhunderts bricht sich in ganz Deutschland eine Capitälform Bahn, die aus einem Kelchcapitäl mit 2 Reihen Blättern besteht, welche an ihrer

Spitze zusammengerollt sind und so sowohl freistehend als zur Unterstützung der Ecken der Capitälplatte bequem



(Fig. 17, a. Capitäl aus St. Paul in Kärnthen.)

(Fig. 18. Capitäl aus St. Jak in Ungarn.)

Fig. 17, b. Capitäl aus dem Dome zu Magdeburg.)

dienen. Der Beginn des XIII. Jahrhunderts sieht diese Capitäle allenthalben theils in ihrer einfachen Weise, theils in reicherer Ausbildung, woran in Figur 17 und 18 Beispiele aus St. Paul und Magdeburg u. s. w. gegeben sind. Daneben zeigt sich jedoch noch eine oft sehr zierlich ausgebildete Form, wo das ganze Ornament in die Grundform einer karniesförmigen Glocke gebracht ist (Fig. 19), in der besonders die Stützung der Ecke sich schön zeigt.

Diese Form hält jedoch nicht lange an. Im Verlaufe des XIII. Jahrhunderts kam man stets auf die Form von Fig. 17 *a* zurück, nur wurde das Capitäl leichter gestaltet und an die Stelle der einfachen umgeschlagenen Knollen treten reichere Blättersträusschen. In der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zeigt sich die blosse Glockenform, an die der Natur nachgebildete Laubwerke angelegt sind.

Hier sind wir nun also an einem Punkte angekommen, wo ein neues Princip der Capitälbildung auftritt. Die Umbildung, die hier stattfindet, gründet sich aber vornehmlich auf die Formen der Ornamentik, berührt uns also hier weniger.

Wir haben seither blos die Capitälform im Auge gehabt; es ist nun aber noch der Aufsatz des Bogens auf das Capitäl in das Auge zu fassen. Das Capitäl kann seine Ausladung über die Säule nicht über eine gewisse Grenze erstrecken. Diese Grenze war den Baumeistern des Mittelalters indessen zu enge gesteckt; man half sich daher auf verschiedene Weise. In der Kirche zu Gernrode im Harz ruht die Wand des Mittelschiffes theilweise auf Pfeilern, theilweise auf Säulen. Letztere sind verhältnissmässig dünn gegen das nöthige Auflager des Bogens; um nun dieses dennoch auf den dünnen Säulen zu ermöglichen, ist über den Capitäl ein dreieckiger Zwickel aus jeder Fläche des Bogenanfangs ausgeschnitten und sind die Ecken nach unten abgekantet, so dass also der Bogenanfang leichter ausschaut und seine Fläche verkleinert ist [1]).

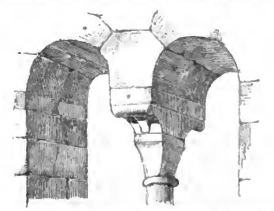
[1]) Vgl. die Abbildungen bei Puttrich.

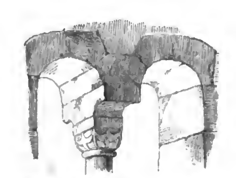
In der Kirche zu Hecklingen in Sachsen [1]) ist die Mauer des Mittelschiffes auf den Säulencapitälen ebenfalls nicht voll aufgesetzt, sondern die Vorderkante ist nach unten etwas abgeschnitten, so dass die Mauer leichter auf dem Capitäle aufzuruhen scheint und besser auf das Auflager passt.



(Fig. 19. Capitäle aus dem Kloster Maulbronn.)

Die Deckplatte des Capitäls dient theilweise blos als abschliessender Rand, theilweise aber wird sie auch zur Erreichung einer weiteren Ausladung über dem Säulenquerschnitte verwendet, und hat oft desshalb ihre unverhältnissmässige Stärke, um das Tragen kräftiger auszudrücken. Durch diese Deckplatte liess sich schon eine beträchtliche Ausladung gewinnen, allein nicht immer liebte man es, die Deckplatte selbst, die eigentlich blos ein Abschlussgesimse ist, schwer zu belasten; manchmal sollte nur nach einer oder zwei Seiten eine Auskragung erzielt werden, insbesondere findet ein bedeutendes Auskragen des Auflagers nach zwei Seiten hin bei den Fenstern der Thürme und Kreuzgänge Statt, wo sodann ein besonderer Kämpfer zwischen das Capitäl und den Bogen eintritt, der weit über die Säulen nach vorne und rückwärts ausladet, um den oblongen Bogenansatz aufzunehmen (Fig. 20). Dabei verschwindet dann häufig die Capitäldeckplatte ganz, da der ausladende Kämpfer sich ohne Trennungsgesime hinlänglich vom Capitäl sondert. Am Kreuzgange des Münsters zu Bonn ist die breite Bogenleibung zerlegt und ein Vorsprung auf einer Console über dem Säulencapitäl ausgekragt (Fig. 21).



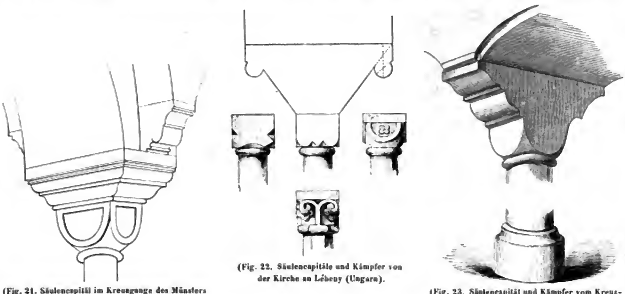


(Fig. 20. Säulencapitäle, Kämpfer und Bögen von der Gertrauds-Capelle zu Klosterneuburg.)

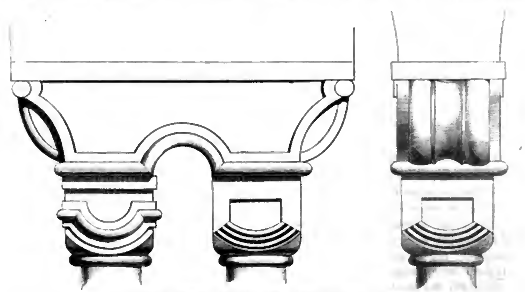
Je nach dem Querschnitte des zu tragenden Bogenanfangs ist der Kämpfer auf der Seite ganz glatt oder er hat auch eine der andern entsprechende, jedoch nur schwächere

[1]) Vgl. die Abbildungen bei Puttrich.

Ausladung (wie bei den altchristlichen Kämpfern, Fig. 1). Wo ein Kämpfer auf einer einzigen Säule nicht ausgereicht hätte, oder der Abwechslung wegen, stellte man zwei Säulchen hinter einander auf, von denen entweder jedes sein gesöndertes Capitäl hatte, oder deren beide Capitäle


(Fig. 21. Säulencapitäl im Kreuzgange des Münsters zu Bonn.)
(Fig. 22. Säulencapitäle und Kämpfer von der Kirche zu Lebeny (Ungarn).
(Fig. 23. Säulencapitäl und Kämpfer vom Kreuzgange am Nonnberge zu Salzburg.)

in Eins zusammengingen, wo sodann von diesem Doppelcapitäl aus der Kämpfer sich nach vorn und rückwärts auslud. Was die Formen dieses auskragenden Kämpfers betrifft, so ist derselbe entweder ganz glatt, nach zwei Seiten


(Fig. 24. Säulencapitäle und Kämpfer von der Gallerie des Palastes zu Wimpfen a. B.)

in starker Schräge vortretend, nach zwei senkrecht oder nur schwach ausladend, in der Regel sodann wenigstens an der Oberkante der ausgeladenen Seite mit einem Rundstab oder sonst einem kleinen Profile versehen (Fig. 22). Manchmal ist die Ausladung nach einem zusammengesetzten Profile gebildet (Fig. 23). Häufig tritt eine grosse Hohlkehle oder ein Wulst ein. Sehr häufig ging man von der glatten Fläche ab und verzierte den Kämpfer selbst durch allerlei Einfassungen und Ornamente (Fig. 24 u. 25). Der Kämpfer benützt in der Regel die obere quadratische Fläche des Capitäls, um sich von da weiter auszudehnen, ob er nun unmittelbar auf dem Capitälskörper aufsitzt, oder von demselben durch den Rand einer Deckplatte getrennt ist. Höchstens findet von unten her eine kleine Abkantung Statt, die nach oben verschwindet.

Auffallend ist es daher, wenn, wie auf den Capitälen der äusseren Gallerie der Kirche zu Schwarzrheindorf

bei Bonn, solche Kämpfer angewendet sind, die die Ausladung des Capitäls nicht benützen (Fig. 26), sondern



(Fig. 25. Capitäl und Bogenanfang der Kirche zu Tisnovic.)

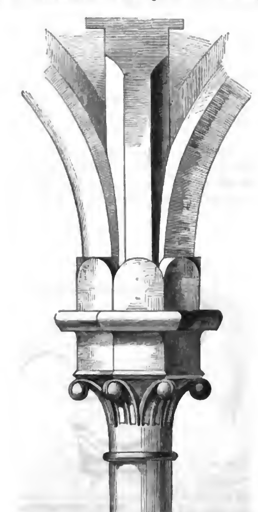
von Neuem rund beginnen, so dass im Kämpfer selbst noch einmal ein Übergang ins Viereck hergestellt werden musste.



(Fig. 26. Capitäl und Kämpfer der Gallerie an der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf.)

Die Bogenleibungen waren fast durchgängig glatt und einfach kantig, oder in mehrere kantige Absätze zerlegt, deren jedem eine eigene Abtheilung der Stütze entsprach (vgl. Fig. 21). Kam eine Gliederung hinzu, so fasste sie blos die Ränder des Bogens ein, löste sich aber beim Bogenanfange durch einen Übergang wieder in die einfache Kante der Leibung auf. Mit dem Schlusse des XII. und Beginn des XIII. Jahrhunderts wurde die Gliederung der Bogenränder erweitert und lebhafter, so dass auch ein mehr in die Augen fallender Übergang in die Kante nöthig wurde, um die eckige Oberfläche des Capitäls oder des Kämpfers auszufüllen. Manchmal verdrängte die Gliederung die ganze Leibung, indem sie von beiden Seiten oder von zwei benachbarten Bogen bis zu einem Punkte zusammenkam, so dass eine förmliche, vor der Bogengliederung stehende Schildplatte entstand, aus der die Bogengliederung entsprang.

Mit dem Beginne des XIII. Jahrhunderts verschwinden nun zwar die Kämpfer, allein die Säulchen werden dafür um so schlanker und dünner, so dass das Capitäl einer bedeutenden Ausladung bedurfte, da kein entsprechend dünneres Auflager für den Bogen verlangt wurde. Der Bogen selbst wurde zwar, wie erwähnt, durch starke Gliederung erleichtert, allein der Bogenanfang behielt seine volle Stärke. So hat die ganze Capitälpartie etwas sehr Markirtes, oft manierirt schwer in der leichten Architectur Lastendes. In Frankreich hatte man es daher schon am Schlusse des XII. Jahrhunderts vorgezogen, die Gliederung des



(Fig. 27. Capitäl und Bogenanfang der Kirche zu Tisnovic.)

Bogens ohne vermittelnden Übergang bis direct auf das Capitäl herabgehen zu lassen, und als nun die Gliederung mehr um sich griff und die Leibung mehr verzehrte, schnitt

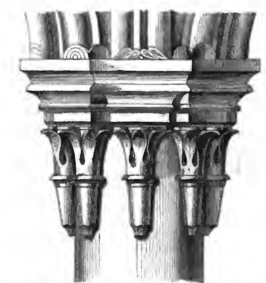
man auch die frei bleibenden Ecken der Capitälplatte ab, und gestaltete dieselben somit polygon. In England, wo man eine sehr reiche, aber gleichmässige Gliederung liebte, passte eine runde Capitälplatte besser für den Bogenansatz. Auch in Deutschland finden sich ausnahmsweise solche runde Deckplatten. Im Allgemeinen ging man jedoch im zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts auch auf die polygonen Deckplatten ein. Da man jetzt jedoch auch oft mehrere Bogen nach verschiedenen Richtungen hin von Einem Säulencapitäl ausgehen liess, so behielt man anfangs die Schildplatten bei, bis diese (Fig. 27) um die Mitte des Jahrhunderts ganz in Wegfall kamen. Zugleich wurde die Ausladung der Bogentheile über die tragenden Säulen geringer, die indess selbst meist nur noch als Gliedertheile der Pfeiler vorkommen; der Begriff des Vorkragenden fiel also im Allgemeinen aus der Capitälbildung fort; es war eine vollkommene Harmonie der tragenden und getragenen Theile im Sinne künstlerischer Einheit hergestellt.

Der Pfeilerkern war von Säulchen (Diensten) umgeben, deren jedes einen der gegen den Pfeiler strebenden Bogen, Gurten und Rippen trug. Wir haben oben gesagt, dass der Druck eines jeden Bogens gegen den Pfeiler ein schräger ist, dass er also einer senkrechten Unterstützung nicht badarf. Daher sind auch die Gliederungen des Pfeilers nicht zu betrachten als seien sie der Stabilität wegen an denselben angelehnt, da sich die Stabilität wie auch die Tragfähigkeit im Kerne concentrirt, wie dies auch bei der griechischen Säule der Fall ist, wo ebenfalls blos der Kern trägt und die Stege, die zwischen der Cannelirung bleiben, nicht in Anspruch genommen sind.

Die angelehnten Dienste oder die Plättchen, die zwischen den ausgeschnittenen Hohlkehlen des Pfeilers bleiben, sind nur Gliederungen, die im ästhetischen Gefühle ihre Begründung haben. Für die Tragfähigkeit könnten sie eben so gut wegbleiben, ohne dass das ganze System irgend verändert würde, wenn nur im oberen Theile des Pfeilers durch eine Ausladung oder Vorkragung für ein Auflager des Bogens gesorgt wäre.

Auf diesen Gedanken ist die Bildung des Pfeilers gegründet, der in der Mitte des Capitelhauses im Stifte Zwettl stehend, die verschiedenen Bogen aufnimmt (zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts). Es ist eine stark verjüngte Rundsäule, an die statt des Capitäls über einem Halsbande acht Consolen angelegt sind. Auf diesen Consolen sitzt ein Bündel von Halbsäulen und Pfeilerstreifen, die stark ausgeladene, theilweise consolenartig nach vorne vorgekragte Capitäle haben, auf denen die acht Bogen und Rippen aufsitzen [1]).

Nicht ganz so stark ausgeladen, aber nach ähnlichem Princip gebildet sind die dem XIII. Jahrhundert angehörigen Capitälbildungen eines Rundpfeilers im Kloster zu Bebenhausen (Fig. 28) [1]), wo ebenfalls acht Consolen als Gewölbträger angefügt sind. Im Verlauf des XIII. Jahrhunderts findet sich noch ein ähnliches Motiv an den Pfeilern der Elisabeth-Kirche zu Marburg [2]), wo vier Dienste Hauptgurten tragen und vier Consolen im Capitälkranze des Pfeilers sich zeigen, von denen die Diagonalrippen ausgehen. Ähnlich ist die Capitälbildung im Dome zu Wetzlar [3]) und in der Nicolai-Capelle zu Ober Marsberg in Westphalen [4]), wo jedoch in beiden Fällen die Diagonalrippen auf Diensten ruhen, die gleich denen der Hauptgurte vom Capitälkranz des Pfeilers umzogen sind, jedoch nur wenige Fuss am Pfeiler herabgehen und dort consolenartig beendigt sind. In allen diesen Fällen liegt jedoch das Princip der Vorkragung nicht in der eigentlichen Capitälbildung, da die Pfeilercapitäle gerade so gebildet sind, als ob die Dienste vom Boden in die Höhe gingen, das Capitäl des Pfeilers, wie die angelehnten Säulchen, hat nur eine sehr schwache Ausladung wie bei den von unten auf gegliederten Pfeilern. Überhaupt kommt seit dem Ende des XIII. Jahrhunderts nur noch in Ausnahmsfällen eine entschiedene Vorkragung im Capitäl zum Vorschein; im Allgemeinen aber wurde dasselbe zu Ende des XIII. Jahrhunderts zu einem blossen, den Pfeiler umziehenden Kranze von Gliedern und Laubwerk, fast mehr dazu bestimmt den Punkt des Umschwungs in den Bogen zu bezeichnen, als die ungleichmässige Form zu vermitteln. Im XIV. Jahrhundert, wo das Profil der Dienste genau in den getragenen Rippen und Bogen sich fortsetzte



(Fig. 28. Bogenanfang im Capitelhaus zu Bebenhausen.)

[1]) Vgl. die Abbildung in dem Werke: Mittelalterl. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates von Dr. G. Heider und Prof. R. v. Eitelberger, II. Band, S. 57.

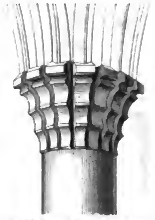
[1]) G. G. Kallenbach, Atlas zur Geschichte der deutschen mittelalterl. Baukunst. Taf. XXV, Fig. 4.

[2]) G. Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst, II. Band.

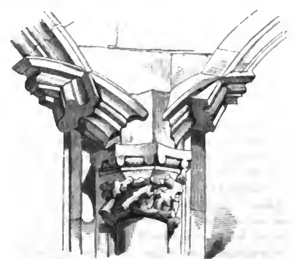
[3]) Kugler, Geschichte der deutschen Baukunst, III. Band, S. 241.

[4]) W. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westphalen, Taf. XVII, S. 233.

und nur noch ein schwaches vorgelegtes Plättchen aus dem runden Körper des Dienstes im Bogen einen Birnstab machte, behielt man das Capitäl mehr nur der Gewohnheit wegen bei, und weil man aus der Architectur, wie sie sich im XIII. Jahrhundert herausgebildet hatte, sich nun abermals feststehende Formen - Ideale construirt hatte. Das XV. Jahrhundert durchbrach die Schranken dieses trockenen Formenwesens, um noch äusserlichere, aber phantastisch lebendige an ihre Stelle zu setzen. So fiel das Capitäl ganz fort, aber wie man schon im XIII. Jahrhundert die tragenden Dienste theilweise weggelassen und die Bogen auf Vorkragungen an die Pfeiler angeschlossen hatte, so liess man nun die ganze Gliederung weg und behielt nur einen dünnen, runden oder achteckigen Pfeilerkern bei, in den sich die Gliederungen der Bogen willkürlich einschnitten. Auch hier treten jedoch manchmal wieder Consolenansätze aus dem Pfeiler heraus, um die Bogen organischer aus den Pfeilern zu entwickeln (Fig. 29).


(Fig. 29. Bogenanfänge im Capitelhaus zu Maulbronn.)

Manchmal behielt man jedoch auch die Capitäle bei und die Lust nach phantastischen Formen führte auf Bogenanfänge über den Capitälen, die consolenartig aussehen, es aber in der That nicht sind. So in der Kirche am Nonnberg in Salzburg (Fig. 30), wo die Construction des Bogenschnittes ganz regelmässig angeordnet ist, ohne auf die gebrochene auskragende Form des Bogenanfanges Rücksicht zu nehmen.

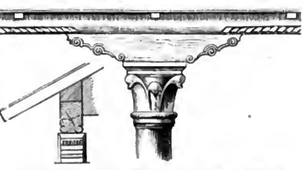

(Fig. 30. Bogenanfang aus der Kirche am Nonnberg zu Salzburg.)

In einigen Fällen aber ging die Schlussperiode des Mittelalters vom Princip, den Bogen über die Pfeilerflucht zu übersetzen, so weit ab, dass man im Gegentheil die regelmässige Form des Pfeilers grösser machte, als der Bogenansatz verlangte, nur um nirgends über denselben herauskragen zu müssen, so beispielsweise im Hofe des Collegium Jagellonicum zu Krakau (Fig. 31).


(Fig. 31. Pfeiler und Bogenanfang aus dem Hofe des Collegium Jagellonicum in Krakau.)

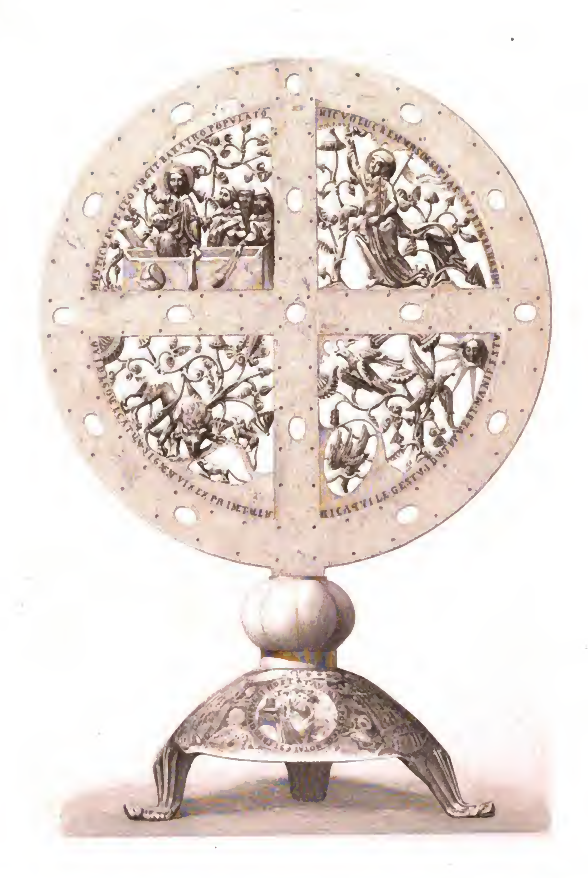
Auch der Holzbau verlangte eine ähnliche Ausladung des Säulenknaufes wie der Steinbau. War jedoch auf eine Säulenreihe eine Pfette quer übergelegt, die die übrige Last trug, so war die Ausladung nur nach zwei Seiten nöthig; nach vorn und rückwärts bedurfte es derselben nicht. Man legte daher auf den Knauf der Säule, war diese nun von Stein oder von Holz, ein Sattelholz quer über, das nach beiden Seiten vorkragend die Spannweite der freiliegenden Pfette verminderte (Fig. 32). Kreuzten sich auf der Säule zwei Pfetten, so konnten auch zwei derartige Sattelhölzer sich kreuzen.

Genügte die durch das Sattelholz gegebene Vorkragung nicht, so nahm man Büge, die tiefer unten an der Säule eingriffen und nicht blos die Spannweite der Pfette verringerten,


(Fig. 32. Pfette, Sattelholz und Säulenknauf von der oberen Galleria des Hofes im Castello vecchio zu Trient.)

sondern auch die Unverschieblichkeit und Festigkeit des Systems steigerten. Meist sind jedoch auf die Büge noch Sattelhölzer unter die Pfette gelegt, um diese desto energischer zu verstärken [1]).

[1]) Siehe verschiedene Beispiele bei Böttieher: die Holzarchitectur des Mittelalters, und in Förster's Bauzeitung, Jahrgang 1845.



Druck aus der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien

Die Rotula im Schatze des Benedictinerstiftes Kremsmünster.

Von Dr. Gustav Heider.

(Mit 1 Tafel.)

Das Stift Kremsmünster besitzt bei weitem nicht jene Fülle von Kunstschätzen, deren sich viele andere Klöster des Kaiserstaates rühmen können; die Anzahl der in seiner Verwahrung befindlichen Kunstüberreste ist eine beschränkte, aber sie wiegen durch ihre archäologische Bedeutung, durch den Umstand, dass sie in dem ganzen Umkreis des Vorhandenen fast einzig dastehen, die reichste Fülle solcher Sammlungen auf, die nur Beispiele dessen bieten, was auch anderwärts zum Vorscheine tritt. Würde das Stift Kremsmünster auch nur den Thassilokelch, nur die beiden karolingischen Leuchter aus seiner ehrwürdigen Vergangenheit auf unsere Tage übertragen haben, es stünde schon damit allein im Vordergrunde der übrigen Klosterschätze, denn der Thassilokelch sowohl, wie die beiden Leuchter weisen uns auf eine Zeit zurück, aus welcher nur sehr wenige Erzeugnisse der Kleinkünste auf uns gekommen sind, daher ihre Erforschung für die Kenntniss des technischen Vorganges, für die Kenntniss der formellen Entwicklung und des gesammten Kunstcharakters von entscheidender Wichtigkeit ist, die auch bereits in diesen Blättern von competenter Seite gewürdigt wurde.

Die nachfolgenden Zeilen haben nunmehr den Zweck, ein weiteres in diesem Kloster aufbewahrtes, aber bis nun unbeachtet gebliebenes Kunstwerk vorzuführen, ein Kunstwerk, welches sich seiner Bedeutung nach zwar nicht den erwähnten karolingischen Überresten anreiht, doch aber sowohl in seiner Formengestaltung, wie nach seinem Inhalte als ein hervorragendes Erzeugniss aus der Blüthezeit des Romanismus bezeichnet werden muss.

Es ist dies eine mittelst eines Stieles in einen pyramidal gestalteten Fuss eingefügte Scheibe, daher dies liturgische Schaustück auch den Namen Rotula von Alters her in den Klosterräumen führt.

Der Fuss, von emaillirtem Kupfer aus drei an den Ecken abgerundeten Dreiecksflächen gebildet, ruht auf drei Drachenköpfen, deren Flügel zu beiden Seiten der Dreieckskante in die Fläche eingravirt und in den Vertiefungen mit schwarzem Email eingelassen sind. Jede Dreiecksfläche ist ausserdem oben und unten von einem Bande abgeschlossen. In der Mitte jeder Fläche ist ein Medaillon angebracht, von dem aus nach den Seiten Bänder, nach oben und unten kleine Laubornamente ausgehen. Der die Darstellung umschliessende Grund des Medaillons ist blaues Email, zu äusserst mit weissen Streifen, der übrige Grund der Dreiecksfläche grünes Email. Um jedes Medaillon läuft ein Inschriftstreifen, welcher im leoninischen Versmasse kurz den Inhalt der eingravirten und theilweise emaillirten Darstellung bezeichnet.

Diese Darstellungen sind folgende:

A. Das Schreiben des *T* mit der Umschrift:

† TAV. QVE. POSTEM. NOTAT. EST. CRVX. QVE. FVGAT. HOST(EM).

Die eingeschlossenen beiden Buchstaben sind ober dem Bande eingravirt.

Als Halbfigur erblickt man eine Gestalt mit spitzem Hute, in der rechten Hand eine Feder, in der linken Hand ein Gefäss in Form einer Schale haltend, an dem Giebel des rechts ersichtlichen thurmartigen Hauses liest man den Buchstaben *T*.

B. Erhöhung der ehernen Schlange.

Umschrift:

† QVI. NOS. SALVAVIT. DOMINUM. CRVX. SANCTA. LEVAVIT.

Moses in Halbgestalt mit nimbirtem Haupte, hält in der linken Hand eine Schriftrolle und deutet mit der rechten nach der Schlange, die auf dem Querbalken eines Galgens hängt.

C. Samson trägt die Thorflügel von Gazä.

Umschrift:

† CONFRINGES·POSTEM·SAMSON·SIC·OBRVIT·HOSTEM.

Samson, eine jugendliche Gestalt mit langen Haaren und zurückflatterndem Mantel, trägt einen Thorflügel auf den Schultern, den andern nach abwärts, auf letzterem sind die Thürbänder in Lilienform ersichtlich.

Der Knopf *(Nodus)*, mit welchem dieser Fuss nach oben abschliesst, ist von diesem durch ein schmales Band getrennt, er selbst ist kugelförmig mit acht verticalen Einschnitten, oberhalb befindet sich eine längliche Öffnung zum Einsenken des Stieles der Rotula.

Die Masse des Fusses sind, und zwar die Höhe: 13 Cent., die Breite von einer Fussspitze zur andern 20 Cent., an den oberen Abschlussflächen 7 Cent.; der Durchmesser eines Medaillons 5 Cent. 4 Mill.

In der erwähnten Öffnung des Fusses ist dermalen eine Scheibe eingesetzt, deren Durchmesser 28 Cent. beträgt. Diese Scheibe, von einem Rande umschlossen, ist durch ins Kreuz gesetzte glatte Streifen von 3 Cent. Breite in vier Felder getheilt, welche in durchbrochener Weise figurale und ornamentale Gestaltungen, aus starkem Kupferblech getrieben, zeigen.

Die figuralen Darstellungen sind:

A. In dem oberen rechten Felde: das Grab Christi.

Auf dem Rande des offenen Grabes sitzt der nimbirte Engel, die rechte Hand segnend vor die Brust gelegt, mit

der linken den abfallenden Mantel haltend. Zur rechten Seite des Grabes erscheinen die drei frommen Frauen, die erste mit der verhüllten Hand die Salbbüchse tragend, die letzte ein Rauchgefäss schwingend. Ausserhalb an der Fläche des Sarges ist das Leinentuch, im Hintergrunde zur Seite des Engels der Sargdeckel ersichtlich. Den Grund der Darstellung bildet eine durchbrochene Arabeske in Form eines sich verzweigenden Geästes mit eigenthümlichem Laubwerk.

Die zur Seite dieser Darstellung auf dem Rande angebrachte Inschrift lautet:

MYSTICVS·ECCE·LEO·SVRGIT·BARATRO·POPVLATO.

B. In dem oberen linken Felde: Die Himmelfahrt Christi.

Christus, als jugendliche unbärtige Gestalt mit reich wallendem Haare, mit einer gegürteten Tunica und darüber einem Mantel bekleidet, das Haupt mit dem Nimbus (jedoch ohne Kreuz) geziert, erhebt seine rechte Hand nach oben. Diese wird von der aus Wolken herablangenden Hand Gottes erfasst. Hinter der Gestalt Christi ist die Kreuzesfahne, links von ihm ein ornamental gebildeter Baum angebracht, dessen Ästungen den ganzen Grund erfüllen.

Die Beischrift lautet:

HIC·VOLVCREM·MERSVM·SAPIAS·SVPER·ETHERA·
VERSVM

C. In dem unteren rechten Felde: Der symbolische Löwe.

Von reichem durchbrochenem Laubgewinde umgeben, erscheint ein nach rechts gewendeter Löwe mit offenem Rachen vor einer Höhlung stehend, in der ein kleiner Löwe sich befindet; auf der Höhle selbst steht ein zweiter junger Löwe.

Die Inschrift lautet:

QVID·LEO·VEL·CATVLVS·SIGNENT·VIX·EXPRIMET.
VLLVS.

D. In dem unteren linken Felde: Der zur Sonne auffliegende Adler.

Im Laubgewinde erblicken wir zwei Adler, von denen der eine gegen das Gewölke, der andere gegen die Sonne auffliegt, die als ein von Strahlen umschlossenes Haupt gebildet ist. Unterhalb links sind durch geschwungene Linien die Fluthen des Wassers dargestellt, in welches sich eben ein Adler einsenkt.

Die Beischrift lautet:

HIC·AQVILE·GESTVS·IEHSV·TYPVS·EST·MANIFSTVS.

Sämmtliche figurale Darstellungen sind reich vergoldet, der Rand hingegen und die Abtheilungsstreifen, von einzelnen Löchern durchbrochen, dermalen roth angestrichen; ohne Zweifel dürfte auf diesen früher ein Zierrand aufgelegen haben, der mit Steinen geschmückt war, zu deren Aufnahme die erwähnten Öffnungen bestimmt gewesen sein mochten.

Die Gestalten, wie auch das Laubwerk sind stark erhoben und in kräftiger Weise dargestellt, nichtsdestoweniger ist sowohl in der Bildung der Gesichter, wie auch in den Faltenwürfen eine feine Durchbildung zu erkennen, wie überhaupt die ganzen Darstellungen dem schönsten beigezählt werden müssen, was uns in dieser Art aus der Blüthezeit des Romanismus erhalten ist.

Viel roher und unbeholfener ist die Zeichnung der Figuren an den Fussflächen, und man könnte aus diesem Grunde geneigt sein, dem Fusse ein höheres Alter zuzuschreiben, wenn er nicht doch in vielen vereinzelten Zügen mit den Darstellungen der Rotula zusammenträfe, ganz abgesehen davon, was als entscheidend angesehen werden muss, dass der Schriftcharakter der beiderseitigen Inschriften und der in denselben bemerkbare Wechsel der Lapidar- mit den Uncialbuchstaben ein völlig gleichartiger und zusammenstimmender, und auch die Art und Weise der Zusammenziehung zweier Buchstaben in einen bei beiden Inschriftarten eine wiederkehrende ist. Es unterliegt daher keinem Zweifel, dass beide Theile, der Fuss und die Rotula, aus Einer Zeit stammen, als welche wir den Schluss des XII. oder den Beginn des XIII. Jahrhunderts bezeichnen.

Schwieriger ist die Frage nach der einstigen liturgischen Bestimmung dieses Kunstwerkes zu lösen, und wir können nicht in Abrede stellen, dass Männer der Wissenschaft, denen zugleich ein schätzenswerther Umblick auf gleichzeitige Kunstdenkmale zur Seite stand, nicht unbedingt jener Ansicht beipflichteten, welche wir im Nachfolgenden zu begründen versuchen.

Zum Behufe dessen müssen mir vor allem auf den geistigen Zusammenhang der auf dem Fusse und der Rotula enthaltenen Darstellungen näher eingehen.

Die Darstellungen des Fusses: Die Erhöhung der ehernen Schlange, das Schreiben des *T* auf den Thürgiebeln der Judenhäuser und das Tragen der Stadtthore von Gazä, sind der romanischen Kunst geläufige Typen, die sich durchaus auf die Leidensgeschichte Christi beziehen; wir brauchen hiefür keinen Nachweis zu geben, da theils in diesen Blättern, theils in dem Jahrbuche der k. k. Central-Commision dieser der wissenschaftlichen Forschung bisher entrückte Stoff seine verdiente Beachtung gefunden hat[1]). Wir begnügen uns daher anzuführen, dass die Erhöhung der ehernen Schlange das Vorbild des gekreuzigten Christus, das Schlachten des Lammes bei der Scene der Pfostenbezeichnung das Vorbild des Opfertodes Christi, endlich das Tragen der Thürpforten von Gazä ein Vorbild der Graberstehung ist.

Die Darstellungen der Rotula zeigen uns die Zusammenstellung zweier historischer Begebenheiten, gleichfalls

1) Vgl. meinen Aufsatz über die Emails im Schatze des St. Stephans-Domes zu Wien im III. Bande der Mittheilungen, meine Abhandlung und Beiträge zur christlichen Typologie des Mittelalters in dem V. Bande des Jahrbuches und endlich meine Beschreibung und Erläuterung des Altaraufsatzes im Stifte Klosterneuburg im IV. Bande der Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines.

aus der Leidensgeschichte Christi mit den ihnen entsprechenden Symbolen, und zwar die Graberstehung zusammengestellt mit den Löwen, der seine todtgebornen Jungen durch Anhauch ins Leben ruft, und die Himmelfahrt Christi zusammenstellt mit dem Adler, der sich durch das Eintauchen in Wasser und durch den Aufflug zur Sonne verjüngt. Beide symbolischen Darstellungen sind dem Physiologus entnommen. Der ersteren Darstellung wurde bereits in diesen Blättern bei dem Anlasse der Erläuterung der symbolischen Darstellung in dem Kreuzgange der Neuburger Klosterkirche Erwähnung gemacht [1]) — wir haben es daher hier blos mit der zweiten Darstellung und zwar aus dem Grunde zu thun, weil eine einfache Hinweisung auf den Physiologus zur Erklärung derselben nicht genügt. In diesem ist zwar die fabelhafte Angabe enthalten, dass der Adler, wenn er altert, die Kraft seiner Flügel erlahmt und die Schärfe seines Auges sich trübt, dadurch wieder sich verjünge, dass er zuerst zur Sonne auffliege und an ihren Strahlen sich wärme, hiernach zur Erde sich niedersenke und dreimal in die Fluthen einer Quelle niedertauche, woraus er völlig verjüngt hervorgehe. Die christliche Umbildung dieses Gedankens trifft jedoch nicht mit der Himmelfahrt Christi zusammen, der Physiologus deutet ihn allgemeiner aus, indem er den altersschwachen Adler zum Bilde eines jeden Menschen, sei er Jude oder Christ, macht, welcher noch jenes alte Kleid, den Irr- oder Unglauben an sich hat, dessen Augen für das Reich Gottes erst dann geöffnet werden, wenn er durch die Wassertaufe und die Macht des h. Geistes zu einem neuen Menschen umgewandelt wird [2]).

Eine stricte Übertragung dieses Symbols auf die Himmelfahrt Christi treffen wir erst in späteren Schriftquellen. Unter diesen ist es vorzugsweise Durandus, der in seinem Rationale divinorum officiorum (Rubrica de picturis) bei dem Anlasse, wo er von dem Symbole Johannes spricht, folgende Erläuterung beifügt: „Johannes autem figuratur aquilae, quoniam ad excelsa pervobitat. Hic quoque significat Christum, cujus juventus ut aquila renovatur, quare resurgens a mortuis floret et in coelum ingreditur". Ähnlich heisst es in der Rubrica de evangelistis: „Johannes per aquilam, quare ceteris cum domino gradientibus ipse in coelum ad scribendam Christi divinitatem volavit, dicens: In principio erat, etc".

Der Kunstbezug der Verjüngung des Adlers auf die Himmelfahrt Christi ist jedoch ein seltener; ausser der Darstellung, welche die angeführte Rotula enthält, und welche in ihrer unmittelbaren Zusammenstellung mit den neutestamentlichen Scenen der Himmelfahrt, wie auch durch den Zusammenhang der beiderseitigen Inschriften keinem Zweifel Raum gibt, kennen wir nur noch eine auf einem Gemälde der Kathedrale zu Lyon und zwar in höchst eigenthümlicher Auffassung. Christus nämlich fliegt als junger Adler zur Sonne auf, in deren drei Hauptstrahlen drei alte Adler — die Symbole der Dreieinigkeit — sitzen [1]).

Ziehen wir nun diese Darstellungen ins Auge, so müssen wir vor allem hervorheben, dass die typologischen Darstellungen des Fusses jenem Kreise entnommen sind, der bei vielen Kunstwerken der romanischen Periode bei Ausschmückung der Kreuzesfüsse zur Anwendung kam [2]). Es hat dies auch zur Ansicht geführt, dass die damalige Zusammenstellung der Rotula mit dem Emailfusse nur eine zufällige sei und dass letzterer ursprünglich die Bestimmung gehabt habe, ein Kreuz zu tragen. Allein abgesehen davon, dass die Gleichzeitigkeit beider Theile sichergestellt ist und kaum als ein Spiel des Zufalls denkbar erscheint, welches dahin geführt hätte, zwei Bestandtheile zu vereinen, die nicht nur äusserlich eine naturgemässe Zusammenfügung hervortreten lassen, sondern auch in dem Gedankengange der Darstellungen zusammenstimmen, trägt ja auch die Abtheilung der Scheibe durch die ins Kreuz gestellten Bänder die Form des Kreuzes an sich, welche noch bedeutungsvoller durch Zierränder, die ohne Zweifel früher angebracht waren, hervorgehoben wurde. Denken wir uns weiter in dem Durchschneidungspunkte der Kreuzesbalken eine heilige Reliquie aus dem Leiden Christi oder dem Kreuze in reicher Fassung angebracht, so vertritt im edelsten Sinne die Rotula das Kreuz Christi und wir besitzen, bei Richtigkeit dieser Annahme, mit dieser Rotula ein sehr beachtenswerthes Reliquiar der romanischen Kunstperiode, dessen Bestimmung vielleicht auch die sein mochte, während der Zeit von Ostern bis zur Himmelfahrt Christi auf den Altar gestellt zu werden, welcher noch heute während dieses Zeitraumes durch die Gestalt Christi mit der Siegesfahne geziert zu werden pflegt.

Gegen diese Annahme spricht auch nicht die Form unseres liturgischen Kunstwerkes, sie wird vielmehr durch den Kunstgebrauch vielfach bestätigt. Es war weder in jener Zeitperiode, welcher unsere Rotula abstammt, noch auch späterhin ungewöhnlich, einem Reliquiar die Form einer Scheibe zu geben. Wir erinnern beispielsweise nur an jenes von Didron in seinen „Annales archéologiques" veröffentlichte Reliquiar des Kaisers Heinrich aus dem XII. Jahrhunderte, welches im Museum Louvre aufbewahrt wird und gleich unserem liturgischen Schaustücke aus einem dreieckigen Fusse, dessen Flächen mit Emails geschmückt sind, aus nur einer darauf ruhenden Scheibe in Vierpassform besteht, auf welcher die nimbirte Gestalt des heiligen Heinrich im kaiserlichen Ornate mit Scepter und Reichsapfel angebracht ist, zu dessen linken Seite ein Mönch, Welandus, als Darbringer dieses Reliquiars, zur rechten Seite eine

[1]) Band I. S. 3 — 8.

[2]) Vergl. Vorträge, gehalten im Alterthumsvereine. Wien 1860. S. 8—12.

[1]) Twining - symbols and emblems of early and mediaeval christian art. London 1852, pl. 24.

[2]) Somerard: Les arts au moyen-âge. Série IX, Tab. XI.

weibliche Gestalt, Kunigundis, mit einer Lilie in der Hand dargestellt erscheinen. Die Umschrift lautet: † De costa et pulvere et vestibus S. Heynrici Imperatoris et Confessoris. Auch die Rückseite dieses Reliquiars ist mit Emails geschmückt.

Ein nicht minder bezeichnendes Beispiel bietet uns eine in Kreisform gebildete Hierothek aus dem XIV. Jahrhunderte, welche in dem Schatze des Liebfrauen-Münsters zu Aachen aufbewahrt wird[1]). Wie die Kreuzform auf unserer Rotula durch die Abtheilungsstreifen bergestellt ist, so ist auch die innere Fläche dieses Reliquiars durch ein Ornament in Kreuzesform in vier Theile getheilt. In dem Mittelpunkte dieser Vierung ist eine Reliquie von dem Schwamme angebracht, mit welchem der Heiland am Kreuze getränkt wurde, während in den vier Querbalken des auf der Fläche gebildeten Kreuzes in kleinen Vertiefungen weitere Reliquien, und zwar im oberen Balken ein Dorn von der Krone Christi, in dem unteren Gebeine des heil. Zacharias, im rechten Kreuzbalken Haare des Apostels Bartholomäus und endlich in dem linken zwei Zähne des Apostels Thomas eingefügt sind. Zwischen den vier Kreuzbalken sind vier Medaillons mit Email-Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, nämlich die Geisselung, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuze und die Auferstehung, somit Darstellungen angebracht, wie sie auch theils in historischer, theils typologischer Auffassung sowohl auf dem Fusse als der Scheibenfläche unserer Rotula zum Vorscheine treten.

Nachdem wir unsere Ansicht dargelegt und, wie wir hoffen, auch hinreichend begründet haben, erübrigt uns nur jener hievon abweichenden Vermuthungen Erwähnung zu thun, welche sich rücksichtlich der einstigen Bestimmung dieser Rotula bei Gelegenheit der Vorführung derselben in der archäologischen Ausstellung des Wiener Alterthums-Vereines geltend machten. Alle hiebei laut gewordenen Annahmen gehen von der, wie uns scheint, nicht stichhältigen Voraussetzung aus, dass Scheibe und Fuss unseres liturgischen Schaustückes unzusammengehörige Theile seien. Nach dem Ausspruche eines französischen Archäologen soll nun die Rotula einst als Consecrationskreuz in Anwendung gestanden haben in ähnlicher Weise, wie wir noch heute in der St. Chapelle zu Paris[1]) die in Stein gehauenen Apostel mit Scheiben in der Hand darstellt sehen, auf welchen letzteren die Kreuzesform durch gemalte Ornamente angedeutet erscheint.

Eine zweite Ansicht erkennt in unserer Rotula ein Processions- oder Vortragekreuz, wobei der unterhalb angebrachte Zapfen dazu dienen sollte, die Scheibe in einen längeren Stiel einzufügen[2]).

Wir wollen gegen keine dieser Ansichten polemisiren, wir vertrauen der überzeugenden Kraft unserer Darstellung; sollten wir jedoch trotzdem eines Irrthums überwiesen werden, so haben wir doch für eine Streitfrage Anregung gegeben, durch deren Austragung die christliche Archäologie eine weitere Förderung erfahren kann. Schlimm genug, dass auf diesem Gebiete noch immer eine Reihe ungelöster Fragen vorliegt, während die Forscher des classischen Alterthums auf bereits geebneten Bahnen sich bewegen können.

Die alte und neue Domkirche zu Brixen in Tirol.

Von G. Tinkhauser.

Die folgenden Abschnitte waren ursprünglich zur Erinnerung an die erste Säcularfeier der Einweihung unserer Kathedrale, welche im October 1858 festlich begangen worden ist, bestimmt, und sollten die Aufnahme in einem unserer Provinzialblätter finden, wohin sie aber, weil man die Kosten der Abbildungen scheute, nicht gelangt sind. Der geneigte Leser wird besonders im I. Abschnitt bezüglich der Bearbeitung und Auswahl manches finden, was mehr der Geschichte und dem Interesse eines abgeschlossenen Gebirgslandes dient. Bei der Übergabe an die „Mittheilungen der k. k. Central-Commission“ wollte ich keine Abänderung mehr vornehmen. Ich rechne auf die Nachsicht, dass man der Liebe zum heimathlichen Boden etwas zu gute schreiben und die Gründe würdigen werde, welche mich bestimmten, die Schrift in ihrer Ursprünglichkeit zu belassen und nichts davon zu ändern. Das Bistbum Brixen ist eines der ältesten in den deutschen Landen, und hat eine reiche und wichtige Geschichte hinter sich. Die Baudenkmale, welche hier zur Besprechung kommen, führen in das vorige Jahrtausend zurück und sind theilweise noch in ursprünglicher Gestalt vorhanden. Der Neubau ist einer der schönsten im weitern Kreise, und kann als ein Muster nüchterner Renaissance vom vorigen Jahrhundert gerühmt werden. Es betheiligten sich daran Künstler erster Grösse welche beinahe alle dem Lande Tirol angehören. Die Periode, in welcher der Neubau entstand, kann man als die Blüthezeit des tirol'schen Kunstlebens bezeichnen, wenn es nicht belieben sollte, die unvergesslichen Tage unter Kaiser Max I. und Erzherzog Ferdinand vorzuziehen. Und so hoffe ich denn, dass meine Arbeit doch einen nicht unwichtigen Beitrag zur Geschichte der Kunst liefern werde.

---

[1]) Bock: Der Reliquienschatz zu Aachen. 1860, S. 6 — 10.

[1]) Viollet-le-Duc: Dictionnaire res: de l'architecture. Paris 1854 I. pag. 62.

[2]) Ein der Kremsmünster Rotula ganz ähnliches Kunstwerk, eine viergetheilte Scheibe mit Zierrand, in den einzelnen Feldern in durchbrochener Arbeit die vier Evangelistensymbole darstellend, auf einen Stab aufgesetzt, wird in dem königlichen Museum zu Kopenhagen aufbewahrt und für einen Ablenstab erklärt. Abgebildet bei Worsaae: Nordiske Oldsaga i det kongelige Museum i Kjöbenhavn 1859, S. 191.

I.

Die erste bischöfliche Kathedrale zu Brixen.

Die Gegend der heutigen Stadt Brixen bildete ehedem einen königlichen Meierhof, welchen Kaiser Arnolf seiner Gemahlin Ota wahrscheinlich als Witwengut übergeben, und nachdem diese demselben wieder heimgesagt, der Sohn Kaiser Ludwig das Kind der bischöflichen Kirche von Säben in die Hände des Bischofs Zacharias auf dessen dringliche Bitte geschenkt hat. Die bezügliche Urkunde, von welcher das wohlerhaltene Original noch jetzt im f. b. Archiv zu Brixen aufbewahrt wird, meldet darüber folgendes. Qualiter sanctæ seponensis ecclesiæ venerabilis præsul nomine *Zacharias* per interventum venerabilium pontificum Diotmari quoque Adalperonis, Waldonis scilicet, Erchanboldi, atque Tectonis, clementiam nostram precatus est, ut quandam curtem inter convallia comitatu Ratpodi consistentem, que dicitur *prihsna*, quam etiam pius genitor noster *Arnolfus* Imperator auctoritatis sue precepto dilecte matri nostræ *Otæ Regine* concessum habuit, quamque eadem mater nostra post evolutum temporis intervallum nostro juri consultu fidelium nostrorum relaxaverat, supplicante videlicet una cum prefatis episcopis Liutholdo comite et nepote nostro ad prescriptam ecclesiam in proprium donaremus. At nos per tantorum etc. Data Id. Sep. Ano dominice Incarnationis DCCCCI. Indict. IIII. Anno vero regni pii regis Hludowici II. Actum civitate *Radaspona* feliciter in dei nomine Amen. Amen.

Es dürfte nicht unwahrscheinlich sein, dass schon damals der Gedanke angeregt worden ist, den bischöflichen Sitz von der steilen und sehr beschwerlich zu ersteigenden Felsenburg Säben, wohin derselbe in gefahrvollen Zeiten, da die wilden Horden kriegerischer Völker vorüberbrausten, verlegt worden ist, in einen andern bequemer gelegenen und tauglichern Platz zu übertragen. Bischof Zacharias konnte diesen Gedanken nicht ausführen, er fiel in dem verhängnissvollen Kampfe der Deutschen gegen die Ungarn bei Pressburg im Monat August des J. 907, zu welchem er als ein treuer Diener seines Königs ausgezogen war. Welcher von seinen Nachfolgern zuerst ernstliche Anstalten zur Übertragung des bischöflichen Sitzes gemacht habe, ist nicht bekannt; nur so viel wissen wir mit Bestimmtheit, dass unter Bischof Richbert (956 — 976) das bischöfliche Münster zu Brixen schon bestanden hat. Graf Ratpot, welcher den Gerichts- und Heeresbann im Gau Norithal führte, hat nämlich dem Münster des heil. Stephanus und des sel. Ingenuin in Brixen zum Unterhalte für die Chorherren, welche daselbst Gott dienen, zwei Huben im nahe gelegenen Orte Tüls geschenkt. Ego *Ratpot* Comes . . . trado ad *monasterium sancti Stephani* et *beati Ingenuini* Dei electorum Martyrum, quod est constructum in loco nuncupato *Prixina, ubi modo Venerabilis episcopus Rihpertus preesse dinoscitur,* hobas duas in loco nuncupato Tulis ex legitima et paterna haereditate mea . . . ea videlicet ratione, ut eandem proprietatem usque in finem vitae meae possideam. Post obitum vero meum apud dictum monasterium et *ad usum Clericorum ibidem Deo servientium* absque ullius personae contradictione redeat perpetualiter praedicto Clero possidendum. Etc. Diese merkwürdige Urkunde, welche Resch aus dem Brixner Salbuche, von welchem das Original bei der Säcularisation des Fürstenthums, man weiss nicht wohin, verschleppt worden ist, abgeschrieben (Annal. Sab. III. 522) und Sinnacher in seinen Beiträgen zur Geschichte der bischöflichen Kirche von Säben und Brixen (I. 495.553) wiedergegeben hat, belehrt uns, dass um diese Zeit schon ein ordentliches bischöfliches Münster, bei welchem eine Anzahl von Chorherren für den kirchlichen Dienst angestellt war, zu Brixen bestand, und die Bischöfe von Säben wenn auch nicht förmlich und für beständig, doch schon thatsächlich und für den grössern Theil des Jahres ihre Residenz nach Brixen verlegt hatten. Im Jahre 967 begab sich Otto II. zu seinem Vater Kaiser Otto I. nach Italien. Der Zug führte durch unsere Berge, und in Brixen traf der König mit unserem Bischof zusammen, und hier fertigte er das Diplom, worin er die Schenkung der Liebfrauen-Kirche zu Regensburg an Richbert den Bischof von Brixen (*Rihperto Brihsinensis s. Ecclesiae episcopo*) bestätigte — data Idus Octobris anno Dominicae Incarnationis DCCCCLXVII. Indictione X. Anno vero gloriosissimi regis Ottonis VII. Actum Brihsine in domino feliciter, Amen. Das Original, welches ehedem das f. b. Hofarchiv bewahrte, befindet sich jetzt wahrscheinlich im königl. baierschen allgemeinen Reichsarchiv; zu Brixen hat sich noch eine sehr genaue und authentisirte Abschrift erhalten. Also aus der Mitte des X. Jahrhunderts schreibt sich der Bestand unserer bischöflichen Kathedrale, und es mögen jetzt geradezu 9 Jahrhunderte verflossen sein, seitdem die Bischöfe von Säben ihre Residenz zu Brixen halten. Der Nachfolger Richbert's, nämlich der heil. Albuin, liess auch die Reliquien des heil. Ingenuin von Säben nach Brixen übertragen. Dadurch ward nun die Verlegung des bischöflichen Sitzes förmlich und feierlich vollzogen, und es rechtfertigt und erklärt sich die alte Tradition, dass der heil. Albuin den bischöflichen Sitz von Säben nach Brixen übertragen habe. Die obige Nachricht verdanken wir dem alten Katalog der Bischöfe von Säben und Brixen, welcher aus den ersten Jahrzehenden des XII. Jahrhunderts stammt und bis zum Jahre 1418 fortgesetzt worden ist. Eine sehr alte Abschrift auf Pergament davon bewahrte einst das domcapitularische Archiv zu Brixen. Resch hat davon eine sehr genaue Abschrift genommen, und diese allein ist uns jetzt noch erhalten.

Darin liest man Folgendes: Multorum denique temporum labentibus curriculis sanctus Albuinus Sabionensem sedem suscepit regendam, consilioque Cleri et populi Brixi-

nam sicut nunc cernitur *Kathedralis dignitas* translata est. Beatissimi corpus Ingenuini cum magno est dignitate translatum; nec enim privari debuit Kathedra suo Kathedrato, et qui primus eam sua morte et sepultura decoravit, *cum beato Petro Apostolo merito obtinet patronatum.* Seit dieser Zeit werden nun beide Kathedralen, d. h. jene auf Säben und die zu Brixen, öfters in den Urkunden genannt und kennbar von einander geschieden. Die Schenkungen, welche unter Bischof Albuin sich in auffallender Weise mehrten, geschahen nach den Ausdrücken des Salbuches: *ad altare s. Cassiani,* quod est in Sabiena — *ad altare s. Ingenuini* loco Prixine — *ad s. Cassianum et s. Ingenuinum,* und: *ad ecclesiam s. Cassiani et s. Ingenuini.* Der vereinte Titel der beiden Kirchenpatrone weist offenbar auf die Vereinigung der beiden Kirchen selbst. Eine und wahrscheinlich die älteste von den Urkunden, in welchen die Schenkungen „ad ecclesiam s. Cassiani et s. Ingenuini" dargebracht werden, hat, wie es im Brixner Salbuch sonst sehr selten vorkommt, die Jahreszahl und den Tag angegeben: *Actum est X. Kalendas Februarii ano Domin. incarnat. DCCCCXCIII. in loco Vfhoven dicto* (Aufhofen bei Bruneck) *sub Ottone tertio Rege.* Resch schliesst daraus, dass die Übertragung der Reliquien des h. Ingenuin und die feierliche Übersetzung des bischöflichen Sitzes von Säben nach Brixen in eben diesem Jahre durch Bischof Albuin geschehen sei. Dahin deute ja die Vereinigung der Patrocinien s. Cassiani et s. Ingenuini mit der Kathedrale zu Brixen. Ich bin damit nicht einverstanden. Denn wir werden sehen, dass das Patrocinium s. Cassiani auf die Kathedrale in Brixen nicht übertragen worden ist. Der vereinte Titel der beiden Schutzheiligen des Bisthums kommt schon in den früheren Jahren unter Bischof Albuin im Salbuche vor; die von Resch besonders hervorgehobene nächste Verbindung mit dem Worte ecclesia hat eben nicht so viel zu bedeuten, sie zeigt nichts anderes an, als dass der bischöfliche Sitz schon übertragen worden war. Ich halte vielmehr dafür, dass die feierliche Übertragung der heiligen Reliquien schon in den ersten Jahren der bischöflichen Regierung Albuin's geschehen sei und dass dieser nur vollendet habe, was sein Vorfahrer bereits vorbereitet und begonnen hatte, aber ganz auszuführen vielleicht durch den Tod gehindert worden ist. Zu dieser Meinung führt mich die Kaiserurkunde, welche Bischof Albuin im Jahre 978, also in den ersten Jahren seines oberhirtlichen Waltens erhalten hat. Kaiser Otto II. schenkte darin auf Bitten Albuin's, des Bischofs von Säben und Brixen, der Kirche des h. Ingenuin zu Brixen das Landgut Reifnitz in Kärnthen. — Quia vir venerabilis *Albuini sanctae Sabianensis et Prixianensis ecclesiae episcopus* serenitatis nostrae sublimitatem adiens imploraverat, ut ecclesiae beati Ingenuini Martyris Christi, quam ipse vir venerabilis regere videtur, curtem quae dicitur, Ribniza, quae est in provincia Karentana sita, in perpetuum ministraturam concederemus; cujus continuae fidelitatis devocionem attendentes praedictam curtem . . . ob salutem animae nostrae *sanctae Prixianensi ecclesiae in honore beati Ingenuini Martyris constructae* tradidimus in perpetuum tenendam ipse praefato praesuli Albuino et successoribus suis etc. Data VI. Id. Februarii Anno dominicae incarnationis DCCCCLXXVIII. Regni vero domni Ottonis invictissimi Imperatoris augusti XVII. Imperii autem X. Indictione VI. Actum in campo Pattavii. (Resch, Annal. Sab. III. 632.) Der Ausdruck: *Sabianensis et Prixianensis ecclesiae episcopus,* und die Bezeichnung der Kathedrale zum h. Ingenuin in Brixen Namens des Bisthums, welchem die Schenkung gewidmet wird, zeigen offenbar an, dass die Übertragung des bischöflichen Sitzes damals schon eine vollendete Thatsache war.

Was nun die Lage, die Grösse und die Gestalt der ersten Domkirche zu Brixen betrifft, so müssen wir uns beim Mangel schriftlicher und sicherer Nachrichten auf Muthmassungen beschränken. Es haben sich aus dieser Zeit in Brixen noch zwei Gebäude erhalten, welche mit unserer ersten Domkirche in nächster Verbindung standen, nämlich die St. Johannis-Capelle und die Liebfrauen-Kirche im Kreuzgange. Die erste diente als Taufkirchlein, die andere war die Capelle der bischöflichen Residenz, welche gerade vor derselben gegen Westen sich erhob an der Stelle, wo jetzt das ansehnliche Gebäude des k. k. Bezirksamtes sich ausbreitet. Die Lage dieser zwei Gebäude rechtfertigt die Annahme, dass schon die erste Kathedrale auf demselben Paltze gestanden, wo die jetzige sich befindet. Denn das Baptisterium und die bischöfliche Residenz waren wesentliche Bestandtheile der ältesten Münster. Wir werden auch nicht irren, wenn wir weiters annehmen, dass unsere erste Kathedrale auch den nämlichen Umfang wie die jetzige Domkirche eingenommen habe, da es in deutschen Landen durchaus gebräuchlich war, die bischöflichen Kirchen in geräumigen Anlagen aufzuführen. Übrigens war sie ärmlich, im einfachsten Basilikenstyl mit flacher Oberdecke und in rohen Formen gebaut, wie die Überbleibsel der zwei oben genannten gleichzeitigen Kirchen es beweisen. In den letzten Zeiten der Karolinger war die Baukunst in Deutschland ganz verfallen, und der romanische Styl ist erst mit dem zweiten Jahrtausend ins Leben eingetreten. Zudem war die Kirche von Säben und Brixen zu jener Zeit noch sehr arm und konnte nur über die geringsten Mittel verfügen. Sagt doch König Ludwig das Kind in der oben angeführten Urkunde vom Jahre 901: *Et quia idem episcopium (Sabionense) nulla parentum nostrorum auctum constat gubernatione, quin potius incuria antiquorum illius provisorum admodum est minutum et attenuatum, sed et nimia parvitatis paupertate dignoscitur exiguum: pro parentum nostrorum aeterna liberatione animaeque*

nostrae remedio ad accumulandum id ipsum episcopium ante dictam curtem (Prihsnam) ad Seponensem ecclesiam perpetuo jure donavimus etc. Bemerkenswerth und für die Geschichte der Baukunst nicht uninteressant ist, dass diese Basilica zwei Krypten hatte, von welchen allein schriftliche Nachrichten erhalten sind. Wir schliessen daraus auf einen Doppelchor und zwei Apsiden, von denen die eine dem östlichen, die andere dem westlichen Ende vorlag. Die Anordnung, dass dem östlichen Hauptchor ein westlicher entgegengestellt wurde, gehört in deutschen Kirchen nicht zu den seltensten Erscheinungen. Der Plan für die Klosterkirche zu St. Gallen, welche beiläufig 820—830 gebaut worden ist, zeigt die nämliche Anordnung. Ist dieser Schluss richtig, so wird auch die obige Annahme mehr begründet, dass nämlich unsere erste Domkirche von bedeutendem Umfange gewesen ist, und ich darf noch hinzufügen, dass sie drei Schiffe hatte, von denen das mittlere die anderen überragte. An die Schiffe schloss sich gegen Osten das Querhaus und an dieses, dem Mittelschiff entsprechend, die Apsis oder Tribune an. Eine ähnliche Anlage des Kreuzarmes bemerken wir auch in der oben genannten gleichzeitigen St. Johannis-Capelle, über welche ich später noch einiges werde zu melden haben.

Mehreres berichten uns die Urkunden von den Altären, mit welchen unsere erste Domkirche ausgestattet war. Der Hochaltar, so wie auch die Kirche selbst, ist ursprünglich auf die Namen des heil. Apostels Petrus und des heil. Bischofs Ingenuin eingeweiht worden. Ich beziehe mich vorläufig auf die schon oben angeführten Worte des bekannten Katalogus: Qui — scil. Ingenuinus — primus eam — scil. cathedram — sua morte et sepultura decoravit, *cum beato Petro Apostolo merito obtinet patronatum.* Andere Beweise werden nachfolgen. Später, nämlich gegen die Mitte des XII. Jahrhunderts, kam der heilige Albuin als dritter Patron dazu, und es wurden seine Gebeine erhoben und in den Hochaltar übertragen. Der genannte Katalogus erzählt nämlich im weitern Verfolge: Sanctissimus etiam *Albuinus* loco post eum (scil. b. Ingenuin) eandem ecclesiam regendam suscepit genere, vita et miraculis clarus . . . *Cum eodem s. Ingenuino praesulatus et patronatus obtinuit dignitatem*, et in eadem ecclesia (Brixinensi) in parte australi Sepultus est ante altare gloriosæ virginis et martyris Agnetis. Crebris autem ibidem coruscans miraculis abinde levatus, *ad altare s. s. Petri et Ingenuini* cum gloria translatus est III. Idus Maji. Transitus autem ejus *una die* cum b. Ingenuini transitu celebris habetur, hoc est Nonis Februarii. Die Erhebung und Übertragung der Gebeine des heil. Albuin geschah im Jahre 1141 durch den seligen Bischof Hartmann, wie der bekannte Geschichtsforscher Putsch im XVI. Jahrhundert aus einer alten Aufzeichnung uns benachrichtet hat: Anno 1141. III. Id. Maji b. Hartmannus episcopus Brixinensis corpus b. Albuini e tumba ante altare s. Agnetis posita elevatum in summum altare cum gloria sine solemnitate transtulit (Resch, Annal. Sab. III. 611). Da diese Übersetzung ohne Erbrechung des Sepulchrum im Hochaltar nicht wohl stattfinden konnte, so wird es sehr wahrscheinlich, dass bei dieser Gelegenheit der Hochaltar von neuem eingeweiht, vielleicht auch umgebaut worden ist. Was ich bis daher von den Patrocinien des Hochaltars und der Kirche gemeldet habe, wird durch das Brixner Salbuch bestätigt und näher erklärt. Nach der Übertragung des bischöflichen Sitzes wurden auf eine Zeit lang auch die Patrone der beiden Kathedralen vereint; die Schenkungen geschahen gemeinhin auf den Altar des heil. Ingenuin oder der beiden heiligen Patrone Cassian und Ingenuin. So finden wir es unter Albuin (976—1006), Adalbero (1006—1015), Herward (1015—1020), Hartwig (1020—1038), Popo (1038—1048) und Altwin (1049—1091). Aber schon in den letzten Jahren Altwins zeigen sich die sichern Spuren von der öffentlichen Verehrung des heil. Albuin. Es wird nämlich um diese Zeit zu wiederholten Malen der vereinte Ingenuin und Albuin, und auch das *altare s. s. Ingenuini et Albuini* erwähnt, und ersteres in so feierlicher Weise, dass es sich erklären lässt, wie noch jetzt in der Gegend von Brixen das genannte Fest als ordentlicher Dingtag gehalten wird. Notum sit omnibus, heisst es an einer Stelle des Salbuches, tam futuris quam præsentibus, quia quidam ingenuus nomine Heinricus quamdam Waltrat nuncupatam super altare sanctorum Cassiani et Ingenuini in manus predicti *Altwini* episcopi manu potenti ea lege delegavit et tradidit, *quatinus quotannis in festivitate sanctorum confessorum Ingenuvini et Albwini Vnummos adeorum altare persolvat*, liberamque potestatem manendi quod justumque est faciendi, ubi vel quid sibi placeat, semper habeat. Cujus traditionis testes etc. (M. S. Reschii mihi pag 87). Von nun an verschwindet der Name des heiligen Cassian mehr in den Hintergrund; an seine Stelle tritt allgemach immer St. Albuin, und es erscheinen seit Hartmann beinahe ausschliesslich nur mehr die Patrone der Kathedrale von Brixen: Petrus, Ingenuin und Albuin. Die Schenkungen geschahen unter dem genannten Bischof: super altare *s. Petri* — super altare *s. Petri et s. Ingenuini* — super altare *s. s. Ingenuini et Albuini* — super altare *b. b. apostolorum Petri et Pauli* — super altare *s. s. apostolorum apostolorum Pauli et s. Ingenuini*, endlich: super altare *s. s. Petri et Petri et Pauli atque s. s. confessorum et pontificum Ingenuini et Albuini.*

Ausser dem Hochaltar geschieht in den Urkunden nur noch von zwei Altären in den Krypten ausdrückliche Erwähnung; dessen ungeachtet aber können wir als sicher annehmen, dass nach kirchlicher Gepflogenheit jener Zeit noch einige andere nebst dem Hochaltar in der Kirche selbst aufgerichtet worden sind. Vor anderen ist hier der Altar des h. Stephanus zu nennen. St. Stephan der

Erzmartyr war ein in der deutschen Kirche hoch gefeierter Heiliger; sein Altar dürfte wohl nicht in einem Münster fehlen. Tritt ja unsere Domkirche in der Geschichte zuerst als monasterium *sancti Stephani* et beati Ingenuini ans Tageslicht. Bei diesem Altar war vermuthlich ein eigener Priester angestellt, woher sich das noch jetzt bestehende Dombeneficium zum h. Stephan schreiben dürfte, mit welchem das Amt eines Dompfarrers verbunden ist. Ich denke mir, dass dieser Altar den Platz vor dem durch die Krypta erhöhten östlichen Chor und daher die vorzüglichste Stelle nach dem Hochaltar eingenommen habe. Einen eigenen Altar hatten ohne Zweifel auch der h. Cassian als Patron des Bisthums und die h. Agnes, von welcher eine ansehnliche Reliquie, nämlich die Hirnschale, als kostbares Geschenk des Papstes Damasus II. seit 1048 in der Domkirche bewahrt und verehrt wird. Diese zwei Altäre standen wahrscheinlich auf dem östlichen Chor oder in den beiden Enden des Querschiffes und zwar St. Cassian's Altar auf der rechten, d. h. der Evangeliumseite, und der Altar der h. Agnes gegenüber auf der linken Seite. Über den letzten dieser Altäre meldet der oft genannte Katalog der Bischöfe von Säben und Brixen folgendes: Beata vero Agnes in hac ecclesia altare jure obtinet, quia *capite ejus* omni auro preciosius decoratur. Venerabilis nempe *Popo* loco post b. Ingenuinum, sed post s. Albuinum Brixinae cathedrae praesedit. Sed divina gratia praestante summus electus Pontifex *Damasus* vocatus est. Cogitans ergo ecclesiam, quam in minoribus ordinibus constitutus rexerat, digno honore venerari caput gloriosae virginis Agnetis cum precioso pallio illic transmisit, et multis aliis privilegiis decoravit.

Jetzt erübrigt noch von den zwei Altären in den Krypten unter den beiden Chorräumen dasjenige zu melden, was sich in den Urkunden bis auf unsere Tage erhalten hat. Jede Krypta hatte den eigenen Altar. Der eine dieser Altäre war dem h. Bischof Martin, der andere dem h. Bischof Nikolaus geweiht. Bei diesen zwei Altären war schon im XI. Jahrhundert zu den Zeiten des Bischofs Altwin ein Priester angestellt, für welchen Arnolf, der Kirchenvogt von Brixen, einen Hof in Varn gewidmet hat. Die betreffende Urkunde im Brixner Salbuch meldet darüber folgendes: Totius ecclesiae filios toto legis sublimatos non lateat, quia nobilis prosapiae *Arnolfus* Brixinensis ecclesiae advocatus amore petitioneque ejusdem patris ecclesiae *Altwini* nomine convictus praedium, quod in pago *Varna* possedit, supra *altare s. Martini* in manus videlicet praelibati episcopi pro animabus parentum suorum prosperitateque vitae suae ac conjugis post dissolutionem corporis sui in usus autem presbyteri duobus duarum cryptarum altaribus ministrantis potenti manu legando tradidit. Etc. (Resch, M. S. mihi pag. 28.) In der Folge wurden noch mehrere Stiftungen auf diesen Altar gemacht, unter welchen die merkwürdigste die des Brixner'schen Dienstmannes Gundachar für die Seelenruhe des Bischofs Altwin ist: Quia *Brixinensis ecclesiae miles Gundachar* nominatus . . . dimidium mansum . . ., pago *Colasazan* (Rolsass) comitatuque Adalperti situm servoque suo Vodalhardo possessum, super altare s. Martini ob animam praefati senioris sui Altwini in usus presbyteri eidem servientis altari, dictique *patris custodis sepulchri* delegavit. Etc. (Brixn. Salbuch M. S. Reschii mihi pag. 125.) Aus diesen Stiftungen bildete sich das Beneficium zu den h. h. Martin und Nikolaus in der Gruft, welches später mit dem ebenfalls sehr alten St. Johannis-Beneficium in der Taufcapelle vereinigt worden ist und als solches noch jetzt fortbesteht.

Dies sind die dürftigen Nachrichten, welche ich über den Ursprung, die Gestalt und innere Einrichtung der ersten Domkirche in Brixen aus zerstreuten Urkunden erhalten konnte. Dieselbe stand nicht viel länger als zwei Jahrhunderte. Am Charsamstage des Jahres 1174 brannte die Stadt Brixen völlig zusammen und an diesem verhängnissvollen Tage wurde auch die Domkirche ein Raub der Flammen. An ihrer Stelle erhob sich ein neuer Bau, welcher gemeinhin der alte Dom oder der alte Münster genannt wird, wahrscheinlich wohl desshalb, weil er bis gegen die Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts ausdauerte, um welche Zeit er der neuen, d. h. der jetzigen Domkirche den Platz räumen musste. —

(Fortsetzung folgt.)

Die kunstarchäologische Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines.

Von Karl Weiss.

(Fortsetzung.)

Reliquienbehälter. Es ist bekannt, dass schon in den ältesten Zeiten der Anfertigung von Reliquiengefässen eine besondere Sorgfalt zugewendet wurde. Um den kostbaren Inhalt derselben in würdiger Weise aufzubewahren, fehlte es weder an Reichthum der künstlerischen noch materiellen Ausstattung und es verdankt die Entwicklung der gesammten Kleinkünste des Mittelalters mittelbar dem ausgedehnten Reliquiencultus jener Epoche keinen geringen Theil seiner Blüthe. Überreste dieses Zweiges der kirchlichen Kunst sind zwar auch in Österreich noch vorhanden, aber bei Weitem nicht in jener grossen Zahl und jener künstlerischen Bedeutung wie sie sich noch in den Domen und Kirchenschätzen anderer Länder vorfinden. Nicht dass etwa in den Ländern des heutigen Kaiserstaates prachtvolle Gefässe dieser Gattung einst weniger zahlreich vorhanden waren, denn davon sind Zeuge die Inventare der Kirchenschätze.

welche noch aufbewahrt und von denen einige in den „Mittheilungen" bereits veröffentlicht wurden; sondern es unterlagen diese Gegenstände des christlichen Cultus, weil sie meist in werthvoller Fassung bestanden, häufiger als andere, der Confiscation zu weltlichen Zwecken, oder der willkürlichen Umgestaltung verbesserungssüchtiger Domcustoden. Dies ist auch der wesentlichste Grund, wesshalb in der Ausstellung verhältnissmässig wenige — archäologisch bedeutende Reliquienbehälter vorhanden waren. Denn nur in dem lombardisch-venetianischen Königreiche, in Dalmatien, Istrien und zum Theile auch in Galizien sind noch einige sehr werthvolle Reliquienbehälter aufbewahrt. Diese Kronländer waren aber aus leicht zu errathenden und schon erwähnten Gründen in der Ausstellung nicht vertreten.

Die Formen der Reliquienbehälter waren, wie den Lesern der „Mittheilungen" aus dem Prager Schatzinventare erinnerlich sein wird, sehr verschieden. Bald hatten sie die Gestalt eines Kopfes oder eines Armes und Fusses, bald jene einer Tafel, in dessen Mitteltheil die h. Reliquie aufbewahrt zu werden pflegte, bald die Kreuzesform — am häufigsten die Gestalt eines kapselartig aufgebauten Schreines. Seltener finden sie sich als eine runde Scheibe. — Ein sogenanntes Cranium war nur aus dem Stifte Melk vorhanden — der einzige Reliquienkopf, welcher sich noch in den deutsch-österreichischen Dom- und Klosterschätzen erhalten hat. Derselbe, aus vergoldetem Kupfer angefertigt, ist an der Stirne mit einem Kronenreif geschmückt, am Hintertheil des Kopfes sind zwei geflochtene Zöpfe angebracht, Mund und Augen bemalt und am Scheitel des Kopfes ist ein Deckel zum Öffnen, welcher auf der Aussenseite reich mit romanischen Laubornamenten und Thiergestalten gravirt ist. Die Gestalt des Kopfes ist auffallend unproportionirt und der Charakter der Gesichtszüge zeigt von einer Rohheit der Auffassung, welche weit weniger der Unbehülflichkeit der romanischen Kunst in figuralen Darstellungen als jener des Arbeiters zur Last fällt. Als ein Werk des XII. Jahrhunderts bleibt er aber immerhin von grossem Interesse. — Ungleich bedeutender, und gleichfalls aus dem XII. Jahrhundert, war ein Reliquiar in Form einer runden Scheibe aus dem Stift Kremsmünster, das in dem vorliegenden Hefte auf Tafel II abgebildet und von Herrn Dr. G. Heider eingehend beschrieben ist. Als Theile einer Reliquientafel waren jene schönen sieben Stück Emails aus dem Domschatze zu St. Stephan in Wien ausgestellt, welche im Jahrgange 1858 der „Mittheilungen" abgebildet und namentlich in ihrer symbolischen und technischen Bedeutung dort ausführlich gewürdigt wurden [1]. Eine zweite Reliquientafel aus Elfenbein mit sehr interessanten Reliefdarstellungen ist Eigenthum des Domschatzes zu Agram. Dieselbe, aus dem XII. Jahrhundert — wenn nicht noch aus einer früheren Epoche herrührend —, ist aus vier Theilen gebildet, deren je zwei von einem Ornamentstreifen ähnlich dem Akanthusblatte umschlossen sind. Auf jedem dieser vier Felder sind zwei, mithin auf allen vier Feldern acht neutestamentarische Vorstellungen. In der Mitte der Tafel befindet sich eine Vertiefung zur Aufnahme des Kreuzpartikels. Der an dieser Stelle jetzt angebrachte Stein, sowie die Umrahmung sind als eine spätere Zuthat anzusehen. Die Motive der Darstellungen und der an römische Vorbilder erinnernde Charakter einzelner Figuren geben dieser Tafel die Bürgschaft eines hohen Alters. — Kleinere Reliquienschreine hatten die Klöster zu Klosterneuburg und Kremsmünster ausgestellt. Sie gehören der romanischen Epoche und zwar dem XII. Jahrhundert an und sind als Werk der deutschen Emailkunst gleich dem Reliquienschreine des Prager Domschatzes sehr beachtenswerth. Merkwürdig bleibt es nur, dass von derlei Gefässen, welche fabriksmässig in jener Zeit angefertigt wurden, ungeachtet ihres geringen, nur aus Kupfer bestehenden Metallwerthes sich so wenige in Österreich vorfinden, während sie in den Rheinlanden heute noch in grosser Zahl angetroffen werden. Ein grosser Reliquienschrein aus Holz und zwar von 3' $3^1/_2$" Länge und 1' 2" Breite und 7' Höhe war aus der Spitalkirche zu Salzburg ausgestellt [1]. Dieser prachtvolle, der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörende Behälter war eine der schönsten Zierden der Ausstellung und fesselte nicht blos die Aufmerksamkeit der Archäologen, sondern im Allgemeinen das Interesse aller Kunstfreunde. In Form einer Capelle mit Fensterstellungen und schräger Bedachung gebildet, imponirt er durch sein reiches Holzschnitzwerk und seinen vollendeten Aufbau und ist der einzige in Österreich noch aus dem Mittelalter stammende grosse Holzschrein, daher auch mit Recht seiner sorgfältigen Erhaltung die grösste Aufmerksamkeit zugewendet werden muss. — Nebst den Reliquienschreinen waren noch kleine Kästchen zur Aufbewahrung oder zum Übertragen der Reliquien aus dem Stifte Klosterneuburg und dem Domschatze zu Brixen ausgestellt, worunter ein hölzernes aus Klosterneuburg durch seine auf Pergament ausgeführten Temparamalereien und das zweite durch seine figuralischen Darstellungen aus gepresster Bronze, welche auf den Flächen des viereckigen Schreines angebracht sind, hervorragen. — Reliquienbehälter in verschiedenen anderen Formen waren noch aus dem Schatze der Hofburgcapelle in Wien, dem Stifte Herzogenburg und von der Stadtgemeinde Wiener-Neustadt vorhanden.

Krummstäbe. So wie die Kelche gestatteten auch die ausgestellten Krummstäbe eine vollständige Übersicht der

---

[1] Vergl. den Aufsatz von Dr. G. Heider, „Emailwerke aus dem Domschatze des St. Stephansdomes in Wien, nebst einer geschichtlichen Übersicht der Entwicklung des Emails". Mittheilungen, 1858, S. 281 und ff

[1] Abgebildet in Heider's und Eitelberger's „Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates", I. Bd.

Entwicklung dieses kirchlichen Geräthes. Von den zwölf zur Ausstellung gelangten Stäben gehörten sieben in die romanische Kunstperiode, einer in das XIV., zwei in das XV., einer in das XVI. und einer in das XVII. Jahrhundert. Die Formentwicklung ist sehr einfach und nur in einzelnen Fällen, wie bei jenem aus Klosterneuburg, von eigenthümlichen Abweichungen begleitet, aber interessant ist bei den romanischen Krummstäben der scharf ausgeprägte symbolische Charakter. Fast durchgehends erscheint innerhalb der Krümmung der Kampf zweier sich befeindenden Gewalten dargestellt, deren eine unter dem Schutze und unter der Obhut des Kreuzes dem Kampfe entgegentritt. So bilden die Krümmungen der Stäbe aus den Klöstern Göttweih (XI. Jahrhundert), Admont (XI. Jahrhundert), Altenburg (XII. Jahrhundert), Nonnberg in Salzburg (XIII. Jahrhundert), schlangenartige Ungethüme, welche bald von einem geflügelten Pferde, bald einem vogelartigen Thiere, bald dem Lamme Gottes u. s. w. besiegt werden. Der schöne Krummstab des Stiftes Klosterneuburg (Anfang des XII. Jahrhunderts) ist jedoch hievon etwas verschieden in der Form und dem symbolischen Gedanken. An der Stelle der Krümmung setzt sich oben an den Stab ein kreisrunder Ring an und in demselben ist an der Stelle eines Thieres die Vorstellung der Verkündigung Mariens sichtbar. Dagegen bildet zwar die Krümmung des Stabes aus St. Peter in Salzburg (XII. Jahrhundert) eine Schlange, dieselbe hält aber in ihrem Rachen nur ein Laubornament, womit die Idee des Kampfes zweier feindlicher Gewalten aufgegeben ist. Eben so bildet zwar auch die Krümmung des Zwettler Stabes (XIII. Jahrhundert) einen Schlangenleib, innerhalb derselben erblickt man aber den heil. Bernhard knieend vor der heil. Jungfrau mit dem Kinde, und es liegt wohl die Andeutung nahe, dass diese Darstellung wie jene bei dem Klosterneuburger Stabe, nur auf die Prophezeiung Bezug haben kann, dass die heil. Jungfrau der Schlange den Kopf zertreten werde.

Aus den in der Ausstellung vorhandenen Beispielen haben wir ersehen, dass in der romanischen Kunstepoche die Krummstäbe zwar einfach in der Form und Ausschmückung, aber reich in symbolischer Beziehung sind. An den Krummstäben der gothischen Periode können wir die Beobachtung machen, dass wie bei den übrigen Kunstdarstellungen dieser Zeit, auch bei diesem Geräthe der symbolische Charakterzug der mittelalterlichen Kunst schon aufgegeben ist und dafür an demselben eine reichere künstlerische Ausschmückung hervortritt. In der aus blossen Flächen gebildeten Krümmung werden meistens Heiligengestalten, seltener Darstellungen aus dem Leben Christi angebracht, dagegen ist erstere reich mit Krabben verziert, der Knauf des Stabes wie bei gothischen Kelchen mit architektonischen Formen gegliedert und die Krümmung im Durchmesser breiter als bei den romanischen Stäben. Einen der gediegensten gothischen Abtstäbe bildete in der Ausstellung der aus dem Stifte Raigern stammende. Abgesehen von seiner reichen und schönen Goldschmiedearbeit, ist namentlich das Elfenbeinschnitzwerk innerhalb der Krümmung — die Verkündigung Mariens vorstellend — von edelstem Ausdruck und zartester Empfindung. Nächst diesem Krummstabe ist jener aus dem Stifte von Sanct Peter in Salzburg von hervorragendem künstlerischen Werthe. Diesem reihen sich die Krummstäbe in dem Domschatze zu St. Stephan in Wien und der Domkirche zu Kirchdrauf in der Zips als Werke aus dem Schlusse der gothischen Epoche an. Aus der Renaissance war ein drittes Pastorale aus dem Stifte St. Peter ausgestellt.

(Schluss folgt.)

Archäologische Notizen.

Das deutsche und das Limousiner Email.

Caumont's Bulletin Monumental beginnt in der Nr. 2 des sechsten Bandes der dritten Serie (26. Band der Sammlung) die Veröffentlichung von Mittheilungen über das Verhältniss des deutschen Emails zu dem von Limoges, die Verneilh dem wissenschaftlichen Congresse von Limoges gemacht hatte und unter denen besonders ein Brief von Quast durch seinen Inhalt das grösste Interesse erregt. Die Wichtigkeit des Gegenstandes, der auch schon in diesen Blättern Besprechung fand, veranlasst uns, einen Auszug des bisher erschienenen Aufsatzes zu geben.

Von Quast knüpft in seinem Briefe an die byzantinischen Zellen-Emails *(émaux cloisonnés)*, als deren glänzendstes Werk die Pala d'oro in Venedig gilt, an, welche der Doge Orseolo, Gründer der Marcuskirche, schon im Jahre 976 in Constantinopel bestellt hat, die aber im Jahre 1105 durch Ordelafo Falieri erneuert und 1209 restaurirt wurde, wobei abermals einige Emailtafeln neu zugefügt, andere verändert worden sein mögen. Eine Restauration vom Jahre 1345 gab blos eine neue Einrahmung. Es lässt sich also schwer bestimmen, was jeder Zeit-Epoche angehört. Ebenso ist die Krone des heiligen Stephan's von Ungarn, die ein Geschenk des griechischen Kaisers Michael Ducas (1071 — 1078) ist, mit byzantinischen Emails geschmückt [1]).

Eines der ausgezeichnetsten Werke ist das byzantinische Reliquiarium, das sich in Limburg an der Lahn befindet, dessen Ausführung den schönsten Theilen der Pala d'oro gleich kommt, das auf Veranlassung des Kaisers Constantin Porphyrogenetus 913 — 959 und seines Sohnes Romanos, der seit 945 mit ihm regierte, gefertigt und durch den Proedros Basilius und Kaiser Phocas (963 — 969) vollendet wurde.

In Limburg befindet sich auch ein anderes Reliquiarium, das wie das vorige aus dem Domschatze zu Trier herstammt. Es ist ein grosses Etui, das von einer Goldplatte gebildet wird, die mit Bildern der Erzbischöfe zu Trier geschmückt ist und in einen Apfel endigt.

---

1) Vergleiche über diese Krone den Aufsatz Bock's in den Mittheilungen etc. II. Jahrgang 1857, Augustheft, wo auch eine Abbildung derselben gegeben ist.

*en man öffnen kann, in dessen Innern sich ein einfacher Holzsteck befindet. Auf beiden Seiten des Deckels befindet sich eine Inschrift in silbernen Buchstaben auf einem goldenen Reif, die in Schrift-Charakteren des zehnten Jahrhunderts abgefasst ist und folgendermassen lautet:

„Baculum beati Petri quondam pro resuscitatione materni ab ipso transmissum et a sancto Eucharie huc delatum diu haec ecclesia tenuit. Postea Hunorum ut fertur temporibus Mettis cum reliquis ecclesiae thesauris deportatus ibi usque ad tempora Ottonis piissimi imperatoris senioris permansit. Inde a fratre ejus Brunone archiepiscopo expetitus Coloniae est translatus. Junioris autem Ottonis imperatoris tempori petente Egberto, Trevirorum archiepiscopo et annuente venerabili Werino Coloniae archiepiscopo, ne et haec ecclesia tanto thesauro fraudaretur, in duas partes est transsectus: una superiori videlicet huic ecclesiae reddita et a domino Episcopo in hac teca recondita; reliqua cum apice eburneo ibidem retenta. Anno dominicae incarnationis DCCCCLXXX, Indi . . .“ Es fehlen nur wenige Buchstaben, um die Zahl anzugeben. Die zwei Reife, welche den Deckel umgeben, zeigen folgende zweite Inschrift:

„Quisquis ab ecclesia baculum hunc detraxerit, iste aut si praestiterit, sit perpetuo anathema.“

Der Apfel ist mit Zellen-Emails geschmückt, welche die Symbole der vier Evangelisten, sowie Bilder von Evangelisten und von Aposteln zeigen. Dazwischen sind kleine dreieckige Felder, die mit Perlen, Edelsteinen und Filigran geschmückt sind. Die Emails sind vollkommen auf byzantinische Weise ausgeführt, aber weniger lebhaft und harmonisch in der Farbe und schlechter in der Zeichnung. Wenn man beide Reliquiarien vergleicht, zwischen denen nur ein Zeitunterschied von etwa zwanzig Jahren ist, so unterliegt es keinem Zweifel, dass die Emails des zweiten deutsche Arbeit sind, obwohl sie byzantinischen nachgeahmt sind. Sie sind ohne Zweifel unter Einfluss der Theophania, der Gemahlin jenes obengenannten Otto II. entstanden.

Ein anderes Werk ist ein Evangeliarium, das der Abtei Echternach bei Trier entstammt und jetzt in der Bibliothek zu Gotha sich befindet[1]). Auf dem Deckel befindet sich in der Mitte eine Kreuzigung mit zwei Soldaten mit Schwamm und Lanze; ringsum ist eine Einrahmung, wechselnd mit Steinen auf Filigrangrund und mit kleinen Plättchen von Zellen-Email. Ein ähnlicher Fries läuft rings aussen um die vier Seiten des Deckels. Kleinere Theile verbinden den innern und äussern Fries und sind ähnlich geschmückt. Zwischen diesen beiden Friesen sind die durch die Zwischentheilung gebildeten kleinen Felder durch Relief-Figuren geschmückt. In den vier Eckfeldern sind die vier Evangelisten-Symbole und die vier Paradiesesflüsse, an der Seite die h. Maria, der h. Petrus, der h. Willibrord (Titular-Heiliger von Echternach), der h. Bonifacius, der h. Benedict, der h. Ludger, sowie zwei Figuren, die als Otto rex und Theophania imperatrix bezeichnet und natürlich ohne Nimbus dargestellt sind. Die männliche Figur ist die eines Jünglings, die weibliche die einer älteren Frau. Da Otto II. stets den Kaisertitel führte, so ist in der Figur Otto III. zu erkennen, der beim Tode seines Vaters (983) erst drei Jahre alt war; Theophania, die Regentin nach dem Tode Otto's II. starb 991. Die Entstehung fällt also in diese Zwischenperiode. Die Emails sind zwar nur ornamental gehalten, ohne Figuren. Allein sie sind genau für die Stelle gearbeitet, wo sie sich befinden; da das Werk im Ganzen vollkommen deutsch ist, so müssen die Emails, die auf byzantinische Weise gemacht sind, auch deutsch sein.

Im Schatz von Essen sind vier grosse Kreuze, die mit Edelsteinen, Perlen und Emails geschmückt sind; drei haben ganz denselben technischen Charakter, das vierte scheint etwas jünger; zwei zeigen den Namen der Äbtissin Mathilde eingravirt, das vierte den der Äbtissin Theophania. Ganz in denselben Charakteren befindet sich der Ersteren Name auch auf dem berühmten siebenarmigen Leuchter. In der Liste der Äbtissinnen von Essen findet sich keine andere Mathilde, der man diese Gegenstände zuschreiben könnte, als die zu Ende des zehnten Jahrhunderts lebende. Das eine Kreuz zeigt einen kostbar gekleideten jungen Mann, der ein solches Kreuz einer Frau überreicht, welche die Beischrift hat: Mahthild . abbatissa, während der junge Mann als Otto dux bezeichnet ist. Die Personen, denen man diese Namen zuschreiben kann, sind: Mathilde, Enkelin Otto's I. (974 — 1013) und ihr Bruder Otto von Schwaben (973 — 982). Diese Meisterwerke sind also den oben beschriebenen Emails gleichzeitig.

Das mit den Figuren Otto's und der Mathilde geschmückte Kreuz steht auf einem Bergkrystalle mit eingeschnittenen Blumen in arabisch-byzantinischem Styl, gleich jenen drei Reliquiarien der ottonischen Abtei Quedlinburg, deren eines die authentische Inschrift trägt, welche es als Geschenk Otto's III. (983 — 1002) bezeichnet. Das zweite mit dem Namen Mathilde bezeichnete Kreuz hat ein Email, das die heilige Jungfrau mit dem Christkinde zeigt, das von der knieenden Äbtissin ein Kreuz entgegennimmt. Das dritte Kreuz, ohne Bezeichnung eines Donators, ist ganz im selben Style gehalten, mit Emails geziert, unter denen verschiedene Thierköpfe darstellen.

Sämmtliche Emails der drei Kreuze sind Zellen-Emails, die den byzantinischen nachgebildet sind, ohne sie an Feinheit der Zeichnung und Lebhaftigkeit der Farben zu erreichen. Nur unter den kleinen Emailstücken, die grösstentheils nur Ornamente zeigen, sind einige, die byzantinischer sind als die andern, und jenem Evangelienbuche gleichen, das Theophania der Abtei Echternach geschenkt hatte.

Das vierte Kreuz von Essen stammt von der Äbtissin Theophania her, Enkelin der Kaiserin gleichen Namens, die 1041 — 1054 die Abtei regierte. In der Mitte ist an Stelle einer aus Gold oder vergoldetem Silber getriebenen Christus-Figur ein Email, das Christus am Kreuze und zur Seite Maria und Johannes darstellt. Die vier Enden sind mit den Symbolen der vier Evangelisten in Email geschmückt und verschiedene kleinere Emails sind zwischen den Filigranirungen, Steinen, Perlen und Cameen zerstreut. Die Emails haben in Farbe und Zeichnung einen entwickelteren deutschen Charakter; in der Farbe herrscht, wie in den Miniaturen, das Grün vor. Im Allgemeinen sind sie Zellen-Emails *(cloisonnés)*; es befinden sich aber auch einige Flächen-Emails *(champlevés)* darunter.

Die gegenwärtig zu Wien aufbewahrte Kaiserkrone ist mit Emails geschmückt, die ganz der Zeit Otto's II. entsprechen. Es besteht keine sichere Nachricht über die Entstehung der Krone, wir wissen nur, dass der obere Bügel zur Zeit Konrad's II. hinzugefügt wurde. Es muss dieser gewesen sein, weil die übrigen Konrade nur den Königstitel führten. Es ist also wahrscheinlich, dass die Krone aus den Zeiten der Ottonen stammt, die byzantinischen Luxus und byzantinisches Ceremoniell, und, wie wir oben gesehen haben, auch die byzantinische Emailkunst in Deutschland einführten. Die Emails der Krone, welche Christus am Throne, die Könige David und Salomo, so wie die Heilung des Königs Hiskias vorstellen, haben ganz denselben Charakter, wie die deutschen Emails des zehnten Jahrhunderts.

Schon Labart erwähnt der Emails des von Heinrich II. der Bamberger Kathedrale geschenkten Manuscriptes (1010 — 1024), so wie des von einer Äbtissin der fürstlichen Abtei Nieder-Münster zu Regensburg geschenkten Codex. Sie zeigen, wie sich die Kunst des Emails im elften Jahrhundert in verschiedenen Gegenden ausbreitete.

Im Schatze zu Hannover befinden sich noch zwei Kreuze, an denen Zellen- und Flächen-Email wechselt; der Wechsel ist ausgedehnter als am Kreuze der Theophania zu Essen. Das eine dieser Kreuze, die dem Braunschweiger Domschatze entstammen, ist ein Geschenk des marchio Egbertus, das andere der comitissa Gertrud.

[1]) Eine Abbildung und Beschreibung dieses Evangeliariums — letztere von Dr. Bock — enthält das neueste Heft der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst von F. v. Quast und Otte, II. Bd., 9. Heft, S. 242.

Es sind diese Markgraf Egbert von Meissen, † 1068, und seine Tochter Gertrud, Schwiegermutter Kaiser Lothar's II., die 1117 starb. Ein Reliquiar in Form eines Armes, das jetzt im Museum zu Braunschweig bewahrt wird, ist nach einer Inschrift ebenfalls Geschenk dieser Gertrud.

Im Schatze zu Hannover befinden sich ferner vierzehn aus Braunschweig stammende Tragaltäre des zwölften Jahrhunderts, die, wie die meisten Reliquiarien dieses Schatzes, mit Flächen-Emails (*champlevés*) versehen sind. Unter den Reliquiarien befindet sich eines in Form einer griechischen Kirche mit einer Kuppel, die ganz mit Elfenbein-Figuren und mit einer Anzahl der glänzendsten Emails geschmückt ist. Ein vollkommen übereinstimmendes Duplicat befindet sich heute im Besitze des Fürsten Soltikoff in Paris und gehörte vordem der Abteikirche zu Rees am Rheine an; woraus sich schliessen lässt, dass das Reliquiar zu Hannover ebenfalls aus dieser Gegend stammt. Dass dies wirklich der Fall ist, wird durch ein anderes im Schatze zu Hannover befindliches Reliquiar bestätigt, das die Form eines Tragaltares hat und wohl auch als solcher diente. In der Mitte oben ist unter einem Bergkrystalle eine Pergament-Miniatur, Christus auf dem Throne sitzend mit den vier Evangelisten-Symbolen darstellend; rings herum zwölf sitzende Apostel mit Spruchbändern, auf denen sich die Theile des Credo befinden. An den zwei äussersten Rändern befinden sich je vier Darstellungen aus dem Leben des Herrn, einerseits von seiner Geburt bis zur Auferstehung. Die Figuren bestehen aus vergoldetem Kupfer: der blaue Grund, die Inschriftfelder, die Nimben und einige andere Gegenstände sind Flächen-Email. Die längeren Seitenwände sind in sechs, die kürzeren in drei Abtheilungen zerlegt, die durch Pilaster getrennt sind. Die Capitäle derselben sind ciselirt, die Fläche derselben aber mit *émails champlevés* geschmückt. Die achtzehn Felder sind mit Profil-Figuren auf Goldgrund geschmückt, die ein Zellen-Email zeigen. Also ist auch hier wiederum beides gemischt. Das interessanteste aber ist die sonst sehr einfache Unterseite, wo die gleichzeitige Inschrift zu lesen ist: „*Eilbertus Coloniensis me fecit.*“ Da nun über die Herkunft dieses letzteren Emails kein Zweifel besteht, so muss man annehmen, dass die Mehrzahl der anderen hier befindlichen, die ganz denselben Charakter haben, eben daher stammen. Das ist um so wahrscheinlicher, als die Rhein- und Moselufer derartige Meisterwerke in Menge zeigen; besonders Cöln, wo in der Kirche St. Maria in der Schnurgasse die prachtvollen aus der Abtei St. Pantaleon stammenden Reliquiarien in Form von Tumben zu sehen sind, gerade aus der Abtei, wo sich die Kaiserin Theophania ihre Grabstätte gewählt hatte und der sie den Leichnam des Titelheiligen geschenkt hatte, den sie aus Constantinopel hatte bringen lassen.

Man kann also wohl mit Grund annehmen, dass griechische Künstler, die auf Veranlassung der byzantinischen Prinzessin gekommen waren, die Schule gestiftet haben, aus der die betrachtete Reihe von Kunstwerken hervorging.

Ein anderer Beweis, dass in Cöln eine ausgedehntere Anfertigung von Emails stattfand, ist der leider verlorene Schrein der Abtei Grandmont, der durch Reginald gefertigt war und die Namen des Erzbischofs Philipp von Cöln (1169 — 1191) und des Abtes Gerhard von Siegburg trug. Der noch erhaltene Schatz der Abteikirche zu Siegburg ist wohl die reichste Sammlung von Flächen-Emails, die besteht. Der St. Heribertus-Schrein zu Deutz entspricht sehr wohl der Zeit der Erhebung der Reliquien dieses Heiligen (1147). Dem Jahre 1181 entstammt das Altarwerk zu Klosterneuburg bei Wien, vom Meister Nicolaus aus Verdun.

Diesen Notizen von Quast's fügt Verneilh erläuternde und bestätigende Bemerkungen an, worin er insbesondere die Echtheit der Gegenstände vollkommen bestätigt und auf die grosse Zahl sicher datirter älterer Emails aufmerksam macht, während Limoges bis zum zwölften Jahrhundert, ja bis zum fünfzehnten nur ein einziges sicher datirtes Werk aufweisen könne und es selbst mit Zuhilfenahme aller Texte nicht sicher sei, ob überhaupt vor dem Jahre 1150 diese Kunst in Limoges geübt wurde.

Alle älteren limousinischen Chroniken beschreiben jede mögliche Art der Goldschmiedekunst, aber kein Email. Auch der h. Eligius sei durchaus kein Emailleur gewesen und alle diesem heiligen Bischof von Noyon zugeschriebenen Reliquiarien mit Emails sind verloren, so dass man nicht einmal bestimmen kann, ob sie überhaupt ihm ihren Ursprung verdanken, noch weniger, ob nicht diese Emails nachträglich dazu gekommen. Ein einziges ihm zugeschriebenes Reliquiar in der Abtei Solignac existirt noch; es zeigt aber deutlich, dass es erst dem dreizehnten Jahrhundert entstamme. Bei Eröffnung des Grabes des Bischofs Gerhard von Limoges, der 1022 starb, hat man allerdings einen Ring gefunden, der einige blaue Emailfäden zeigt, es lässt sich aber durch nichts bestimmen, dass er in Limoges gefertigt wäre.

Der Frater Guinamundus von Chaise-Dieu stellte im Jahre 1077 das prachtvolle Grab des h. Tront aus Stein mit Polychromien her. Als die Calvinisten dasselbe zerstörten, hatte es Emails. Allein es lässt sich nicht nachweisen, dass der Mönch aus der Auvergne der Limousiner Email-Schule angehört habe, oder dass diese Emails ursprünglich gewesen wären. Ein Emailbruchstück mit Frater Guinamundus bezeichnet, hält schon Texier hinsichtlich der Inschrift für unecht.

Erst nach 1150 lässt sich mit Sicherheit ein Emailwerk aus Limoges nachweisen. Übrigens ist es noch fraglich, ob jenes emaillirte Grabmal des Godfried Plantagenet, der damals starb, bald nach seinem Tode, etwa 1153, gemacht wurde, als Heinrich Plantagenet sich zum Herzog von Aquitanien krönen liess.

Auch von den Email-Bruchstücken, die im Museum Du Sommerard gesammelt sind, Inschriften im Limousiner Dialekt tragen und Darstellungen aus dem Leben des h. Stephanus von Muret enthalten, die von dem Hochaltar zu Grandmont herkommen, der, wie man weiss, 1165 geweiht wurde, ist die Identität nur wahrscheinlich, nicht nachgewiesen. Vom Jahr 1160 erwähnen die historischen Nachweise mit Sicherheit Limousiner Emails. Während des ganzen dreizehnten Jahrhunderts hatte das Limousiner Email grossen Ruf. Man hat insbesondere in England, das mit Aquitanien enge Beziehungen hatte, im nördlichen Frankreich, in Italien, Erwähnungen des opus Lemoviceni; nur aus Deutschland hat man in jener Zeit keine Nachricht von solchem; aber es ist bezeichnend, dass auch nicht eben ein anderer Name, wie der von Cöln, sich an die Emails knüpft, deren Erwähnung geschieht. Man bestellte damals nicht blos kleinere Gegenstände, sondern auch grössere Grabplatten für englische Prälaten und Barone, für eine Herzogin von Bretagne, selbst für Grafen von Champagne, die nächsten Nachbarn der Deutschen in Limoges. Die Limousiner Emails gingen nach Sicilien, Armenien, ja selbst nach China. Die deutsche Schule, speciell die von Cöln, hat sich eines solchen Rufes nie erfreut, obwohl sie der von Limoges in nichts nachsteht.

Es wäre allerdings ungerecht, die Schule von Limoges nach den geringen Bruchstücken zu beurtheilen, während die deutsche ihre Meisterwerke hinterlassen hat; allein selbst der berühmte Reliquienschrein von Ambazac, der als Meisterwerk des Limousiner Emails gilt, hält keinen Vergleich aus mit den Werken von St. Pantaleon zu Cöln, mit denen er gleichzeitig ist.

Der einzige erklärliche Grund ist der, dass die deutsche Emailkunst in ihren Klostermauern blieb, während die französische von Laien-Arbeitern betrieben wurde, die für den grossen Handel arbeiteten. Zudem muss in Deutschland das Email bald der getriebenen Arbeit weichen. An dem glänzenden Dreikönigs-Schrein zu Cöln, an den Schreinen zu Aachen, Marburg und Tournay nimmt das Email nur noch eine untergeordnete Stelle ein.

—n.

Die Meister alter Altäre in der Zips.

Ich habe vor einiger Zeit an mehreren Orten Anfragen gestellt, ob in den Pfarrbüchern oder sonstigen Urkunden Nachrichten über die Meister alter Altäre vorkommen. Leider habe ich bis jetzt ausser den nebenstehenden Daten nichts erfahren, und kann nach Allem auch schwerlich ein befriedigendes Resultat erwarten.

In den Kirchen des Zipser Comitates finden sich oft werthvolle Reste mittelalterlicher Sculptur und Malerei, aus deren noch immer bedeutender Anzahl wir auf den Reichthum dessen schliessen können, was durch den Zahn der Zeit, muthwillige Zerstörung oder Verschleppung seinen Untergang gefunden hat. Diese Reste bieten zugleich ein glänzendes Zeugniss für den ehemaligen regen Kunstsinn der Bevölkerung, da nach den eigenthümlichen Verhältnissen der Zips die Sorge für die gottesdienstlichen Gebäude keineswegs reichen adeligen Patronen, sondern zumeist den Gemeinden kleiner Städte überlassen war, welche in ihrem von der Natur eben nicht überreich ausgestatteten Ländchen dennoch die nöthigen Mittel zu finden wussten, wenn es galt, ihre Gotteshäuser auf die möglichst würdige Weise auszustatten [1]).

Es dürften daher die nachstehenden Notizen [2]) nicht ohne Interesse sein, indem sie über den von einer Stadtgemeinde für ihre Kirche gemachten Aufwand, so wie nebenbei über die materiellen Verhältnisse der Kunst am Anfange des XVI. Jahrhunderts nähere Aufschlüsse geben.

Ein Protokollbuch des Städtchens Georgenberg enthält unter anderen amtlichen Aufzeichnungen folgende Bemerkungen:

„Das grosse Altar S. Georgii stehet fl. 160. Ao. 1503.

Das Altar S. Nicolai gehet fl. 70.

Das Altar S. Anthoni fl. 40.

Das S. Anna Altar kostet fl. 8 (80?).“

Diese Altäre sind in gothischem Style ausgeführt, namentlich folgt der Hochaltar der Disposition und stylistischen Haltung der Leutschauer Altäre, scheint daher aus derselben oder einer verwandten Werkstätte zu stammen.

Auch Preise von Paramenten und sonstigen Kirchengeräthen kommen vor, und zwar:

„Die blaue Kasel mit dem Kruzifix stehet fl. 24.

Die andere Kasel mit dem güldenen Stuck fl. 110.

Der beste Kellich stehet fl. 33; die Büchse oder pucklichte Becher, wo dann das Sakrament oder Ostien drinnen trägt, kostet fl. 36.

Der Seger (Vesperkreuz?) kostet fl. 40.

Die Fahnen stehen fl. 50, die Monnsgestiel stehen fl. 19; die zwei Gestiel unter der Orgel fl. 5.“

Die besonders rücksichtlich der Altäre räthselhaft niedrigen Kostenbeträge, welche den grellen Abstand der damaligen Geldverhältnisse von den unsrigen so augenfällig darthun, finden ihre nächste Erklärung in den allgemein gangbaren Preisen, von welchen in dem angeführten Buche ebenfalls einige Beispiele notirt sind, als:

Die grosse Glocke kostet fl. 400; die Meister, die sie gegossen haben fl. 60. Weget 40 Centner. Die mittelste Glocke kostet fl. 70. Die Capellen S. Anns kostet sampt dem Bau fl. 200. Die Schuel von Holz fl. 32.

Solches ist erkauffet und erbauet worden von Ao. 1502 bis auf Ao. 1515.

Leider sind die Namen der Meister, welche die Altäre verfertigten, nirgends angegeben, was für die endgiltige Lösung der Frage über die Abkunft dieser und der verwandten Werke der Umgegend entscheidend wäre.

W. Merklas.

[1]) Ausser den zwei königl. Freistädten Leutschau und Kesmark wurde auf dem Zipser Territorium im XII. und XIII. Jahrhunderts noch die sogenannten 16 Zipser Kronstädte von deutschen Colonisten gegründet, welche frei von jedem Unterthänigkeitsbande sich nach ihren eigenen Gesetzen selbstständig verwalteten.

[2]) Diese Notizen verdankt der Einsender der gefälligen Mittheilung des Georgenberger katholischen Pfarrers, Herrn Adalbert Plach.

Literarische Besprechungen.

Monuments scandinaviques du moyen âge avec les peintures et autres ornements qui les décorent, dessinés et publiés par N. M. Mandelgren. Livraison II. (8 Tafeln, darunter 3 in Farbendruck, und ein Textblatt in gr. Fol.) Paris, Jules Renouau, 1859.

Der Verfasser des vorstehend genannten Werkes hat, wie Kugler im deutschen Kunstblatte 1850, S. 231, nach dessen mündlichen Mittheilung erzählt, umfassende Reisen zur Untersuchung der Kunstdenkmäler Schwedens gemacht, und dabei unter andern eine überraschende Fülle von mittelalterlichen Wandmalereien entdeckt, und die Publication dieser Leistungen einer bisher ganz unbekannten nordischen Kunstschule ist vorzugsweise der Zweck seines Werkes. Diese Notiz ist, in Ermangelung einer vom Verfasser selbst ausgehenden Erklärung, nöthig, um die Einrichtung der erschienenen Hefte zu würdigen. Sie beziehen sich beide ausschliesslich auf Schweden, nicht auf die anderen skandinavischen Reiche, und beschäftigen sich auch hier nicht mit den wenigen grösseren Kathedralen des Landes, sondern mit kleineren Kirchen und vorzugsweise mit ihren Malereien, welch letzten die grössere Zahl der Blätter und darunter in jedem Hefte drei im reichsten Farbendrucke ausgeführte, gewidmet sind.

Die erste Lieferung, durch Kugler im deutschen Kunstblatte 1855, S. 212 ausführlich angezeigt, beschreibt Kirchen und Malereien romanischen Styles aus dem XII. und XIII. Jahrhundert, die zweite, in jeder Beziehung reichhaltiger und besser ausgeführte, gibt hauptsächlich Monumente des XIV. Jahrhunderts. Nur das erste Blatt enthält Architektonisches, Grundrisse und Durchschnitte von acht Kirchen verschiedener Provinzen, darunter sechs in Stein, zwei ganz in Holz erbaut. Auch jene sind sämmtlich sehr einfach und von mässigen Verhältnissen, ein- oder höchstens zweischiffig, nur einmal und zwar vermöge späteren Zusatzes mit einem Polygonschlusse, sonst schlichte Rechtecke von zwei oder drei Kreuzgewölben oder mit angehängtem kleineren rechtwinkeligen Chorraume. Eine Concha, welche der Verfasser ihrer Malereien wegen mittheilt, scheint aus früherer Epoche zu stammen. Besonders auffallend ist die geringe Höhe dieser Kirchen. Zum Theil freilich ist sie einer Erhöhung des Fussbodens zuzuschreiben, aber auch da, wo dieselbe nicht oder nur in sehr geringem Grade eingetreten ist, beträgt die Höhe unter Gewölbeschluss wenig mehr, ja oft weniger als 30 Fuss. Man wird in dieser Beschränkung des Raumes Sparsamkeit und das nordische Bedürfniss grösserer Wärme, aber auch ein der architektonischen Entwickelung hinderliches Element erblicken dürfen. Von den architektonischen Details geben die Zeichnungen in ihrer kleinen Dimension keine genügende Anschauung, auch scheinen sie wenig bedeutend. Thüren und Fenster sind, ich weiss nicht ob immer in Folge späterer Änderung, durchweg rechtwinkelig oder rundbogig, aber die Gestalt der Pfeiler und die hochbusigen, meist sternförmigen Kreuzgewölbe lassen keinen Zweifel, dass diese Kirchen frühestens aus dem

XIV. Jahrhundert stammen. Zwei derselben sind, wie gesagt, von Holz, aber keineswegs in der alterthümlichen und interessanten Construction der norwegischen Holzkirchen von Borgund, Urnes u. s. w., sondern in ziemlich bedeutungsloser, den Steinbauten nachgeahmter Form. Die eine zu Röda (oder wie es auf den Tafeln heisst, Amenebarads Roda) in Wermeland, aus einem Langhause und einem niedrigeren und schmäleren rechtwinkeligen Chore bestehend, ist in beiden Theilen mit einem, wenn ich so sagen darf, kleeblattförmigen Tonnengewölbe bedeckt, d. h. mit einem durch Aufnageln von Brettern an die Sparren des Daches gebildeten scheinbaren Gewölbe, welches aus einer oberen, halbkreisförmigen, und aus zwei unteren viertelkreisförmigen jene obere stützenden Wölbungen zusammengesetzt ist. Die andere, die Kirche zu Edshult in Smaland, ist gar dreischiffig und mit Kreuzgewölben bedeckt. In den Dimensionen geben sie jenen Steinkirchen nichts nach, die Kirche zu Roda ist im Ganzen 53 Fuss lang, und im Langhause 26 Fuss breit und 24 Fuss hoch, die zu Edshult bei etwas geringerer Höhe von viel grösserem Flächeninhalte; in ihrem Schmucke übertreffen sie dieselben bedeutend. Von plastischer Ornamentation giht der Verfasser auch in den Steinkirchen keine Andeutung, dagegen lassen seine freilich sehr kleinen Zeichnungen auch bei diesen an Gewölben und Wänden theils ornamentistische, theils historische Malerei erkennen, die aber bei weitem nicht den Umfang erreichen, wie bei den Holzkirchen. Es ist daher sehr wohl möglich, dass man aus klimatischen oder technischen Gründen lieber auf Holz als auf Mauern malte, und dass die Vorliebe für die Malerei die Bedenken gegen das wenig monumentale und leicht zerstörbare Material überwunden hat. Der höchst lakonische, ein einziges Blatt füllende Text erwähnt diese Frage nicht, und gibt über die Technik der Malereien beider Kirchen keine Nachricht, wohl aber ist durch eine beigefügte Zeichnung auf die sorgfältige Glättung und Aneinanderfügung der Balken an den bemalten Wänden aufmerksam gemacht, welche jedenfalls zeigt, dass man bei Anlegung derselben schon an ihre Bemalung gedacht hat. Von den Malereien der Kirche zu Edshult sind nur Fragmente zu erhalten, welche Taf. XIII im Farbendrucke mittheilt, die der Kirche zu Roda befinden sich dagegen noch vollständig an Ort und Stelle und gewähren um so grösseres Interesse, weil sie die Jahreszahl ihrer Entstehung an sich tragen. Die Inschrift: Anno Domini MCCCXXIII. Dño epõ Petro regente, ista sunt scripta de beata Vergine (sic!) Maria, steht unter einer Krönung der Jungfrau und kann, zumal sich dabei keine andern auf die heilige Jungfrau bezügliche Schriften finden, unbedenklich als das Jahr der Vollendung der Malereien betrachtet werden. Der Styl derselben und das Costüm der Figuren steht damit vollkommen im Einklange und die auf den Gemälden vorkommenden Architecturformen lassen jedenfalls keine frühere Zeit annehmen. Diese in jeder Beziehung höchst interessanten Malereien bilden den Hauptinhalt des Heftes, sechs Tafeln, darunter zwei in Farbendruck, sind ihnen fast ganz gewidmet. Zum Verständniss der Anordnung ist zu bemerken, dass der Chorraum, welcher auf einer quadratischen Fläche von etwa 17½ Fuss sich zu einer Höhe von nur 19 Fuss erhebt, mit dem breiteren und höheren Langhause nicht in seiner ganzen Weite, sondern nur vermöge einer in der Zwischenwand angebrachten Öffnung von 13 Fuss Breite und 9 Fuss Höhe in Verbindung steht, so dass also zwei auch in der malerischen Anordnung getrennte Räume vorhanden sind. Von diesen enthält der Chor natürlich die mehr zu unmittelbarer Anbetung geeigneten Gegenstände, das Langhaus aber mehr historische und einleitende, beides mit manchen Eigenthümlichkeiten, welches es bedauern lassen, dass wir den Zusammenhang nicht ganz kennen, und der Verfasser die Gegenstände der wenigen von seinen Tafeln nicht wiedergegebenen Stellen nicht mit kurzen Worten bezeichnet hat. Im Chore enthalten die beiden durch die kleeblattförmige Wölbung begrenzten Giebel, der östliche die Trinität, Gott Vater auf einem Throne sitzend, das Kreuz haltend und vor ihm die Taube, der westliche auf ähnlichem Throne die Krönung Mariä, beide mit Anbetenden zu beiden Seiten, dort Maria und ein knieender männlicher Heilige, vielleicht Johannes, nebst Engeln, hier die Heiligen Dionys und Olavs, wiederum mit Engeln, aber auch mit zwei kleinen knieenden Donatoren, auf deren Spruchbändern die Schrift leider zerstört ist. Diesen Giebelbildern entsprechen am Gewölbe auf jeder Seite fünf unter rundbogigen Arcaden sitzende Propheten [1], und darunter je sechs unter spitzbogigen Arcaden mit Spitzgiebeln und Fialen stehende Apostel. Unterhalb dieser Giebel und Gewölbsbilder lief dann ein den ganzen Raum umfassender, nur an der zum Langhause führenden Öffnung unterbrochener Fries, der, so weit er dem Verfasser zugänglich war und von ihm mitgetheilt ist, Martyrien (wahrscheinlich die der Apostel) und Tod und Bestattung der Jungfrau enthielt. Noch mangelhafter sind wir über die Gemälde des Langhauses unterrichtet, indem wir die Giebelwände gar nicht, die Seitenwände und das Gewölbe nur theilweise kennen. Von diesem erfahren wir indessen, dass es der Länge nach mit acht Reihen von je zehn aneinanderstossenden Medaillons geschmückt ist, doch so, dass die vier Reihen des oberen Gewölbes mit den je zwei Reihen des unteren in keinem gegenständlichen Zusammenhange stehen. Jenes, das obere, enthält in den zwei Reihen der einen Seite die Schöpfungsgeschichte, in denen der andern die Geschichte der Jungfrau Maria, doch so, dass bei beiden eine ganze Zahl von Medaillons theils mit Thieren, theils mit phantastischen Gebilden, Centauren und dergleichen gefüllt sind. Wahrscheinlich sind dabei symbolische Beziehungen zwischen der Thierwelt und der Sünde hinein gelegt, welche die Schöpfung und die durch die Sünde nöthig gewordene Erlösung in Verbindung setzen sollten, und deren Kenntniss sehr interessant sein würde; leider aber hat der Raum dem Verfasser nur die Mittheilung von je sieben Medaillons aus jeder Reihe möglich gemacht, welche uns auch nicht einmal den Versuch einer Erklärung gestatten. Während sich so die Malerei des oberen Gewölbes mit den tiefsten Geheimnissen beschäftigt, führt die der beiden unteren Wölbungen in die Mitte des irdischen Lebens, indem sie auf der einen Seite eine romantische Legende, nach Angabe des Verfassers die des heiligen Eustachius, auf der andern aber die Geschichte des verlornen Sohnes erzählt. Die Wahl dieser Gegenstände ist um so auffallender, weil sie auch mit denen der Bildfriese an den senkrechten Wänden nicht harmonirt, indem diese (die hier wegen der grösseren Höhe nicht wie im Chore aus einem einfachen, sondern aus zwei Streifen über einander bestehen) auf der einen Seite das apostolische Credo, die Apostel in Verbindung mit figürlichen Darstellungen der Glaubensartikel, auf der andern die Leidensgeschichte Christi enthalten, welche letzte jedoch in mir unverständlicher Weise abbricht, indem sich an die Kreuztragung die Darstellung eines in einem geöffneten Stadtthore sitzenden Flötenbläsers, und daran wieder der ritterlich gerüstete, ziemlich steif ansprengende St. Georg und endlich ein Drache anschliesst, der mit dreisten Zügen so unendlich breit ausgeführt ist, dass man die Absicht, den noch übrigen Raum mit leichter Mühe zu füllen, kaum verkennen kann. Der Verfasser hält jene Stadt für Jerusalem, und die Flötentöne für einen Aufruf der Einwohner zur Flucht, eine Annahme, deren Rechtfertigung ich ihm überlasse. Wahrscheinlicher ist, dass die während der Ausführung der Malereien oder später stattgefundene Öffnung einer Thüre, über welcher jetzt gerade nur passender Raum für den Drachenkopf blieb, die vollständige Aus-

[1] Die Zahl und Auswahl dieser Propheten ist auffallend. Auf der einen Seite finden sich nämlich die vier sogenannten grossen Propheten Jeremias, Jesaias, Ezechiel und Daniel durch Abacuc zur Fünfzahl ergänzt, auf der andern Seite aber neben Zacharias, Aloises und David, deren Aufnahme unter die Propheten nicht auffallen kann, wenn der Verfasser richtig copirt hat, ganz deutlich: Jenesis propheta und Ester propheta, Namen, welche sich fasst nur dadurch erklären lassen, dass der Maler die Überschriften der alttestamentarischen Bücher ohne weiteres für Prophetennamen gehalten hat.

führung der Passionsgeschichte hinderte, und dass der Flötenbläser eher mit dem Ritter als mit Jerusalem zusammenhängt. Alle diese verschiedenen Bildreihen sind übrigens durch Bänder mit Ornamenten getrennt und verbunden, breitere Bänder laufen am Scheitel des Gewölbes entlang, und begrenzen die Friese der senkrechten Wand, schmalere Streifen begleiten den ebenfalls farbig verzierten Rundstab an der Biegung des Kleeblattes, und am Fusse der gesammten Malerei beschliesst eine wohlgeordnete Draperie das Ganze, so dass nur die beiden untersten Balken unmittelbar über dem Boden, in ihrer Naturfarbe und ohne Schmuck geblieben sind. Auch die Räume zwischen den Medaillons am Gewölbe des Langhauses und die zwischen den Arcaden der Propheten sind mit entsprechenden Ornamenten, die Stellen über den Spitzgiebeln der Apostel nach richtigem Gefühl mit einfacher rother Färbung gefüllt, so dass nichts leer, nichts zusammenhanglos bleibt, und das Ganze als ein in sich harmonisches Bild erscheint. Die Ornamente jener Bänder sind auch im Einzelnen sehr schön; besonders im Chor; sie bestehen in Rankengewinden, verschlungenen, mit Blattwerk gefüllten Kreisen oder Halbkreisen, gebrochenen mehrfarbigen Stäben und dergleichen, und tragen im Ganzen noch den Charakter romanischen Styls. Die Zeichnung der Figuren gehört dagegen durchweg schon dem Style an, welcher in Deutschland am Anfange des XIV. Jahrhunderts herrschte. Die Figuren sind schlank, doch noch ohne die weichliche Biegung, welche etwas später aufkam, der Ausdruck ist mannigfaltig, doch mehr durch die lebendige Bewegung des Körpers als durch die Gesichtszüge erreicht, die Gewänder fallen theils in langen, fliessenden Linien, theils in wohl motivirten, nicht übermässig gehäuften Querfalten. Die Figuren im Chore sind im Ganzen mit feinerem Sinne ausgeführt, doch kommen auch hier auffallende Ungleichheiten vor, Gott Vater und Christus in der Trinität sind edle Gestalten, noch mit Anklängen an den Mosaikentypus, dabei aber im Geiste der neuen Zeit aufgefasst, mit grösster Zartheit der Linie und Modellirung, fasst überschlank, mit kleinen Köpfchen, gleich daneben aber sind die Köpfe der Jungfrau und besonders des knieenden männlichen Heiligen übergross und schwer, der letzte mit seinem struppigen, nach allen Seiten hin aufgerichteten Haare fast Caricatur. Bei der Krönung der Jungfrau und den historischen Scenen bemerken wir dasselbe Schwanken, und nur die Propheten und Apostel sind, wenn auch nicht von vollendeter Richtigkeit, doch kräftig und festeren Styles, obgleich auch bei ihnen etwas zu grosse Köpfe vorkommen. Es scheint kaum, dass diese Schwankungen der Theilnahme verschiedener Arbeiter, sondern eher dass sie dem Besitze oder Mangel guter Vorbilder zuzuschreiben sind. Ein Hauptverdienst des Ganzen ist, wenn wir nach den Nachbildungen des Verfassers urtheilen dürfen, die Färbung, welche kräftiger und durchbildeter erscheint, als wir es sonst auf Wandgemälden aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts finden.

Die Malereien von Edshult gehören augenscheinlich derselben Schule an; der Kopf eines hier als St. Lucas bezeichneten Heiligen hat genau denselben struppigen Haarwuchs wie jener obenerwähnte knieende Heilige in Roda. Indessen haben die Scenen aus der Geschichte Noah's hier einen mehr naturalistischen Charakter, der vielleicht auf eine spätere Entstehung deutet. Die Malerei des Gewölbes gibt auch hier die Schöpfungsgeschichte und zwar in kreisförmigen, eng aneinander gerückten Medaillons, zwischen denen sich daher sphärische Vierecke bilden, die mit einem sehr schönen, dieser Figur angepassten Ornamente versehen sind. Verstehe ich die lakonischen Andeutungen des Verfassers richtig, so waren sowohl diese Medaillons als jene Vierecke besondere, einzeln ausgeführte und zusammengesetzte Tafeln, was für die Technik dieser Malerschule nicht unwichtig wäre.

Endlich gibt der Verfasser dann noch eine und zwar farbige Nachbildung der Malereien in der Concha zu Grenna, ohne sich darüber auszusprechen, ob dieselben ebenfalls auf Holz, oder (wie wahrscheinlicher) auf die Mauer ausgeführt sind. Sie enthalten wiederum das apostolische Glaubensbekenntniss, aber nur die sechs ersten Artikel, und zwar so, dass in der Mitte der Halbkuppel Gott Vater die bestimmte Himmelssphäre und die Erde, ein Flussthal mit burgbekrönten Bergen, in einem Kreise hält, während sich rings umher die fünf nächsten Glaubenssätze mit ihren Aposteln anschliessen. Details und Schrift gestatten es nicht, diese Gemälde früher als in den Schluss des XV. Jahrhunderts zu setzen; wahrscheinlich sind sie noch jünger.

Indem wir dem Verfasser für die Bekanntschaft mit dieser verborgenen Malerschule dankbar sind, und ihm recht wirksame Ermuthigung für die fernere Herausgabe dieser musterhaft ausgeführten Blätter wünschen, möchten wir ihm rathen, künftig weniger wortkarg zu sein, und seine Zeichnungen, die jedoch unmöglich den ganzen Inhalt seiner unmittelbaren Anschauungen erschöpfen können, durch wörtliche Nachrichten, namentlich über das Technische der Ausführung, über den Totaleindruck, und über die Gegenstände der nicht abgebildeten Gemälde zu ergänzen. Der Druck eines zweiten Textblattes könnte die Kosten unmöglich bedeutend erhöhen.

Sacken, Dr. Ed. Freih. v. Katechismus der Baustyle. Mit 88 in den Text gedruckten Abbildungen. kl. 8. S. 160. Leipzig. Verlag von J. J. Weber, 1861. Preis 15 Ngr.

Die obgenannte Verlagsbuchhandlung lässt seit einigen Jahren sogenannte „illustrirte Katechismen“ erscheinen, in denen die Elemente der verschiedensten Zweige der Wissenschaft und Kunst in kurzen prägnanten Zügen dargestellt werden. Nach diesem Plane wurden bereits Katechismen des praktischen Ackerbaues, der Astronomie, der Bibliothekenlehre, der Botanik, Geographie, deutschen Literaturgeschichte, Mnemonik u. s. w., und in jüngster Zeit ein Katechismus der Baustyle veröffentlicht, dessen Bearbeitung Dr. Freih. v. Sacken übernommen hat. In dem Vorworte bemerkt der Herr Verfasser, dass es von besonderer Wichtigkeit für Gewerbeleute sei, welche mit architektonischen Formen oder Ornamenten, wie Bauleute, Schreiner, Steinmetze u. s., w. zu thun haben, die verschiedenen Baustyle, die jedem eigenthümlichen Detailformen, den Zusammenhang derselben und die mit ihnen in Verbindung stehende Ornamentik zu kennen, um etwas in einem bestimmten Style auszuführen und die verschiedenen Arten nicht zu verwechseln. Da aber nicht jeder in der Lage sei, sich diese Kenntniss durch das Studium eines grösseren Werkes anzueignen und die zum Verständnisse eines solchen nöthigen Vorstudien zu machen, so schien ihm ein recht fassliches Büchlein wünschenswerth, welches die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Baustyle und ihre Geschichte kurz in allgemein verständlicher Weise auseinandersetzt. Wie daher aus diesem Vorworte zu ersehen ist, hatte der Verfasser dieses Büchleins bei Abfassung des letzteren einen Theil des Publicums vor Augen, dem alle auf die Geschichte der Baukunst bezügliche Vorbildung mangelt; es ist ihm nur um die Belehrung über die wichtigsten Grundzüge dieses Studiums zu thun und aus diesem Grunde dürfte auch für die Freunde der „Mittheilungen“ dasselbe nur einen sehr relativen Werth haben. Dessenungeachtet glauben wir aber auf dasselbe die Aufmerksamkeit lenken zu sollen, um die Leser dieser Blätter zu bestimmen, durch Verbreitung dieses Büchleins das Interesse für das Studium der Kunstgeschichte in weiteren Kreisen zu erwecken und auf diese Weise mittelbar auf den Werth der Erhaltung alter Baudenkmale hinzuwirken. Die Ausstattung des Büchleins ist sehr gefällig, die zahlreichen Holzschnitte sind gut gewählt und grösstentheils auch gut ausgeführt.

Otte Heinrich. Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Mit zahlreichen Holzschnitten und anderen Abbildungen. 1. Lieferung. Leipzig. F. O. Weigel. 1861. gr. 8.

Eine Geschichte der deutschen Baukunst wird gewiss in allen Kreisen mit lebhafter Theilnahme begrüsst werden. Wir haben zwar bis jetzt eine Reihe trefflicher Werke deutscher Gelehrter über die Architecturgeschichte aller Völker, aber ein Werk, das sich speciell die Schilderung der Entwickelung der Baukunst in Deutschland zur Aufgabe stellt, kennen wir nicht, und bleibt immerhin ungeachtet der nicht leicht zu überwindenden Schwierigkeiten ein glücklicher Versuch. Was die Schwierigkeiten anbelangt, so beziehen sich dieselben namentlich auf die deutsche Baukunst des Mittelalters. Denn so grosse Eigenthümlichkeiten auch der romanische Styl in den deutschen Landen aufzuweisen hat, so beruhen erstere — wenigstens was das Gebiet der kirchlichen Baukunst anbelangt — nach unserem Dafürhalten doch weniger auf nationalen als sogenannten localen Einflüssen und Unterschieden, und sie treten selbst in Deutschland wieder nur in einzelnen Gegenden auf. Ein gemeinsamer, das Wesen des romanischen Styles tief berührender Zug, welcher nur an deutschen Bauten hervortritt, dürfte schwerlich nachgewiesen werden können. Der kenntnissreiche Verfasser des vorstehenden, erst in einer Lieferung erschienenen Werkes ist sich dieser Schwierigkeiten wohl bewusst. Aber er geht von der Voraussetzung aus, dass eine Einzelnbehandlung der deutschen Baukunst, selbst wenn sie von Mängeln begleitet ist, nicht überflüssig sein dürfte, und darüber kann wohl kein Zweifel obwalten. Otte stellt sich bei seinem Werke aber auch auf einen andern Standpunkt als Schnaase, Kugler, Lübke u. s. w. Er will dieselbe von archäologischem Standpunkte lösen und das rein künstlerische Moment nur in so weit ins Auge fassen, als er für die Behandlung des Gegenstandes unentbehrlich geworden ist. Otte geht ferner in seinem Werke weiter als die bisher erschienenen Handbücher. Er zieht in den Kreis seiner Untersuchung nicht blos den Kunst- oder monumentalen Bau, wie Kirchen und Burgen, sondern auch den Bedürfnissbau wie das Wohnhaus, und bei dem Mangel an vorhandenen Vorarbeiten wird dies gleichfalls keine leichte Aufgabe werden. Aus diesen Bemerkungen dürfte es erhellen, dass dieses Werk ein ungewöhnliches Interesse in Anspruch nimmt und daher allen Kunstfreunden, rücksichtlich allen Archäologen auf das Wärmste empfohlen werden muss. Die erste Lieferung behandelt die Bauten der Römer und die karolingische Epoche bis zum Schlusse des X. Jahrhunderts.

Blaul Friedr. Der Kaiserdom zu Speier. Führer und Erinnerungsbuch. Mit 11 Stahlstichen, 1 Grundriss des Domes und in den Text gedruckten Holzschnitten. Neustadt a. d. Hardt 1860. Verlag von A. H. Gottschick's Buchhandlung.

Der Dom zu Speier, die Grabstätte von acht deutschen Kaisern, an dessen Wiederherstellung sich deutsche Fürsten und Deutschlands Volk so lebhaft betheiligt haben, wird hier in Wort und Bild ausführlich geschildert. Wie schon die Bezeichnung des Titels „Führer und Erinnerungsbuch" andeutet, haben wir es in diesem Buche nicht so sehr mit einer kritischen architektonischen Untersuchung und Prüfung dieses merkwürdigen romanischen Domes, als mit einer populären Darstellung seiner Geschichte und Denkmale und einer ausführlichen Beschreibung der restaurirten Theile des Domes zu thun. In den lang geführten Streit der Kunsthistoriker, ob der Kaiserdom ursprünglich (1030) in solcher Weise und zwar als überwölbte Pfeilerbasilica angelegt wurde, oder mit einer wagrechten Holzdecke versehen gewesen sei, geht der Verfasser nicht ein, sondern er beschränkt sich nur darauf, einige Andeutungen über beide Ansichten zu geben und weiterhin zu bemerken, dass wenn, wie Kugler und Quast behaupten, der Dom total umgebaut und erst später eine Wölbung erhalten habe, dies nur nach dem Brande im Jahre 1159 geschehen sein könnte. Für die Baugeschichte bleibt das Buch immerhin von Beachtung durch die Beigabe der Abbildungen, welche nicht nur einen Grundriss, sondern auch die Längen- und Querdurchschnitte des Domes enthalten. Die Darstellung des Verfassers ist sehr lebendig und warm gehalten mit genauer Rücksicht auf die historische Forschung. Wer überdies auch die zahlreichen Umgestaltungen des Bauwerkes in den letzten 40 Jahren — leider oft zum Nachtheile der ursprünglichen noch erhaltenen Theile — kennen lernen will, dem wird dasselbe hinreichend Aufschluss geben.

---

* Nach längerer Unterbrechung ist von Quast's und Otte's „Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst" das sechste Heft erschienen und somit auch der zweite Band dieses Werkes abgeschlossen. An grösseren Aufsätzen trägt dieses Heft: 1. Der Einband des Evangeliumcodex aus dem Kloster Echternach in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha, von Dr. F. Bock. 2. Beiträge zur Geschichte der ältesten Arbeiten in Schmelzwerk in Deutschland, von F. v. Quast. 3. Kloster Petersberg (II. die Gräber), von F. v. Quast. Von den kleineren Aufsätzen und Notizen heben wir hervor, jene über die Altargemälde in der Wiesenkirche zu Soest, die Steinleuchter aus Havelberg und über französische Miniaturen des XV. Jahrhunderts, im Besitze des Herzogs von Aumale.

* Von dem bekannten Kunstkenner G. F. Waagen ist eine Broschüre: „Die Cartons von Raphael in besonderer Beziehung auf die nach denselben gewirkten Teppiche in der Rotunde des königl. Museums zu Berlin" (Berlin, Verlag von E. H. Schröder) erschienen. Waagen hat es sich darin angelegen sein lassen, Einiges über die Veranlassung der Cartons und der, ursprünglich nach denselben gewirkten Teppiche, über die Stelle, welche dieselben unter den Werken Raphaels einnehmen, so wie über die eigenthümliche Bedeutung eines jeden im Einzelnen zusammen zu stellen. Letzteres dürfte auch für solche von einigem Interesse sein, welche diesen Werken schon die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt haben, indem sie dadurch etwas tiefer in das künstlerische Gewebe dieser wunderbaren Schöpfungen eindringen werden.

* Bei Bachem zu Cöln sind Reden und Vorträge, gehalten während einer Reise in Irland von Cardinal Wisemann, erschienen, worunter sich wieder einige Aufsätze über christliche Kunst und Kunstgeschichte befinden. S. 131 wird ein grosser Werth auf das in Gold- und Farbenpracht strahlende Menologium (d. h. Heiligen-Kalender) des Kaisers Basilius gelegt und seine Wichtigkeit für die byzantinische Kunst besprochen. Zu beherzigen sind auch (S. 137) die Worte über den byzantinischen Christuskopf, den Lord Lindsay besprochen. — Ein besonderer Abschnitt ist der Glasfabrication gewidmet, wie schon von den Römern (S. 303) nach Plinius betrieben wurde. Nun finden sich in den Katakomben eine Menge Glasscherben mit Heiligenbildern. Wiseman weiset nach, dass sie Stücke von Mundgläsern sind, wie sie in den ersten Zeiten bei den christlichen Agapen oder Liebesmahlen gebraucht wurden. Petrus, Paulus, die heil. Agnes, Sebastianus, Laurentius werden besonders häufig auf den Stücken gefunden.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte sammt Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN
DER K. K. CENTRAL-COMMISSION
ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W., an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz **Karl Freiherrn v. Czoernig.**

Redacteur: **Karl Weiss.**

№ 4. | **VI. Jahrgang.** | **April 1861.**

Das Princip der Vorkragung und die verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst.

Von A. Essenwein.

II.

Wir haben schon oben bemerkt, dass man die Bogen nicht blos nach der Vorder- und Rückseite, sondern auch ihren Spannungen entgegen über den Pfeilerkern auszukragen pflegte, und dass dies auf statischen Grundsätzen beruhe, weil die Linie des Druckes eine schräge und keine senkrechte sei. Wo nun Bogen zu spannen waren, die sich nur einerseits auf freie Pfeiler, andrerseits aber gegen die Wand, oder die sich beiderseits gegen Wände stützten, fand man es ganz natürlich, sie in derselben Weise an der Wand zu unterstützen, wie auf dem freien Pfeiler, d. h. man liess dem Bogen einen eben solchen Theil der Säule oder der Pfeilergliederung aus der Wand entgegenkommen, als sein Antheil an der freien Stütze auf der entgegengesetzten Seite ausmachte. Wir haben ferner bemerkt, dass die schräge Richtung der Drucklinie weit bedeutender ist, als das Wenige, was die Vorkragung der Bogenleibung über den Säulen oder der Pfeilerkern ausmacht, und haben auf die vorgekragten Consolen aufmerksam gemacht, auf denen, wie in St. Praxede zu Rom, die über das Mittelschiff gesprengten Bogen aufruhen. Dasselbe Princip wendete auch die mittelalterliche Kunst an. Sie liess nicht immer die unterstützenden Pfeilertheile eines von der Wand aus gesprengten Bogens vom Boden aufgehen, sondern wendete eine Vorkragung an, indem man entweder eine Console unmittelbar unter den Bogenanfang stellte, oder indem man zwar einen Pfeilerstreif oder eine Halbsäule unter dem Bogenanfang in Anwendung brachte, dieselben jedoch nicht vom Boden aufgehen liess, sondern erst in gewisser Höhe an der Wand auf Consolen beginnen liess, oder endlich, indem man zwar einen Pfeilerstreif vom Boden aufgehen liess, jedoch nicht in dem nöthigen Vorsprunge, den man erst weiter oben durch eine Console herstellte.

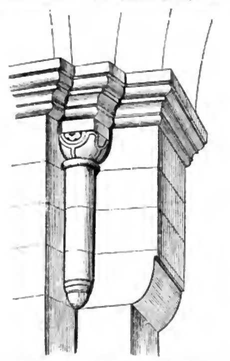
Die Form, in der solche Vorkragungen auftreten, ist sehr verschieden.

Am Chor der Kirchenruine zu Thalbürgel in Sachsen [1]) sind zur Tragung der Vierungsbogen einzelne Pfeilerstreifen vom Boden auf in die Höhe geführt, an welche sich wiederum andere Pfeilerstreifen anschliessen, die nur bis zur halben Höhe herabgehen und von massiven, fast ungegliederten Consolen getragen werden.

In der Kirche zu Heiligenkreuz bei Wien, deren Langhaus der Mitte des XII. Jahrhunderts angehört, sind zur Tragung der Mittelschiffmauer wechselnd stärkere und schwächere Pfeiler angebracht. Diese Pfeiler, obgleich freistehend, sind doch als blosse Stücke Mauerwerk zu betrachten und der Anschluss der Bogen, die über die Seitenschiffe gesprengt sind, geschieht, da die Bogen viel schmäler sind als die Pfeiler, ganz so, als ob sie sich gegen eine Mauer ansetzten. Es ist an jedem Pfeiler eine Vorlage angefügt, die an den schwächeren Pfeilern weniger weit vorspringt, als an den stärkeren Hauptpfeilern. Damit nun aber doch die Bogen eine gleiche Spannweite haben, sind die Vorlagen der Zwischenpfeiler nach oben hin ausgekragt. Um den Gewölben des Seitenschiffes ein Auflager zu geben, so dass sie nicht von einem einzigen Punkte in der Bogenecke beginnen müssen, sind kurze Säulenstöckchen angebracht, die nicht bis zum Boden herabgehen, sondern auf einer consolenartigen Vorkragung aufsitzen (Fig. 33). An den Umfassungswänden ruhen die Gurten und Gewölbe auf kurzen Pfeilerstreifen, die von verschiedenen einfach profilirten Vorkragungen getragen werden.

[1]) Puttrich, Denkmale der Baukunst in Sachsen. Betreffende Abtheilung Taf. 9.

Auch die Gewölbe des Mittelschiffes dieser Kirche ruhen auf kurzen, von Vorkragungen getragenen Pfeiler-



(Fig. 33. Capitäl von einem Seitenschiffe zu Heiligenkreuz.)

streifen [1]). Den Pfeilerstreifen, welche die Hauptgurten tragen, sind Säulchen zur Seite beigegeben, die als Träger der Diagonalrippen dienen. Die Bildung der Vorkragungen, worauf diese Pfeilerstreifen ruhen, geschieht nun bei einigen in der Art, dass der Hauptpfeilerstreif sich unten verbreitert, so dass zur Seite desselben Ansätze gebildet sind, auf denen die Füsse der Säulchen Platz finden. Drei Wulste, die über einander aus der Wand hervortreten, bilden den nöthigen Vorsprung für den Pfeilerstreifen. Der unterste Wulst ist in der Mitte durch einen tiefer herabgehenden Streifen unterbrochen, den ein anderer gleich grosser Wulst trägt. Bei anderen Gewölbanfängen ist die Vorkragung einfach in der Art gebildet, dass die Säulchen um die Unterkante des Pfeilerstreifens herumgebogen sind, so dass sie als grosser Wulst die Vorkragung bilden.

In den verschiedenen Räumen des Klosters zu Ilsenburg im Harz [2]), die mit Gewölben bedeckt und durch Säulenreihen unterstützt sind, sitzen die Gewölbe auf einfachen Consolen auf, die in Form eines Wulstes aus der Wand heraustreten. Ganz ähnliche Consolen finden sich im Kreuzgange der Klosterkirche zu Moritzberg [3]) (Fig. 34).

[1]) Mittelalterl. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates von Dr. G. Heider und Prof R. v. Eitelberger, I. Band, Seite 43, Fig. 1 und 2 und Taf. III.

[2]) Vergl. die mittelalterl. Baudenkmäler Niedersachsens, herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein des Königreichs Hannover, Taf. 37.

[3]) Eben daselbst Taf. 26. Wir machen auch auf die auf derselben Tafel abgebildeten Capitäle und Kämpferbildungen aufmerksam.

In der Klosterruine zu Conradsburg [1]) schliessen sich die Gewölbe der Seitenschiffe den Pfeilern auf Con-

(Fig. 34. Consolen a aus Ilsenberg, b aus Moritzberg.)

solen an; am Chormittelschiff der Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle [2]) ist die Hauptgurte des Gewölbes auf einen Pfeilerstreif aufgesetzt, der durch eine aus der Wand kommende Vorkragung gestützt ist.

In der Klosterkirche zu Maulbronn in Schwaben [3]) haben die niedrigen Bogen, die vom Querschiffe in das Mittelschiff und vom südlichen Seitenschiffe in das Querschiff führen, eine Vorlage, die beiderseits auf schweren Consolen ruht.

Von besonderem Interesse sind die doppelt über einander vorgeschobenen Vorkragungen an den östlichen Pfeilern der Vierung der kleinen Kirche auf dem Nikolausberg bei Göttingen [4]), so wie die Säulen tragenden Vorkragungen an den westlichen Vierungspfeilern (Fig. 35).

In dem Pfeiler- und Gewölbsysteme der Kirche zu Arnsburg in Hessen [5]) (Fig. 36) ist das Princip der Auskragung in verschiedener Weise zur Anwendung gekommen. Es sind viereckige Pfeiler, die durch einfache Spitzbogen unter einander verbunden sind; diese Spitzbogen haben Vorlagen, die auf grossen, einfach schräge vorgekragten Consolen zur Seite der Pfeiler ruhen, der Aufbau des Mittelschiffes ist durch einen ober dem Kämpfergesimse des Pfeilers auf einer Auskragung beginnenden Pfeilerstreifen belebt, der als Träger des Hauptgewölbgurtes angelegt ist, und an den sich noch weiter auf Consolen vorgekragte Halbsäulchen anschliessen. Mit diesem eben beschriebenen Systeme wechselt ein zweites, darin geht

[1]) Puttrich, Sachsen betreffen Serie Blatt 13.

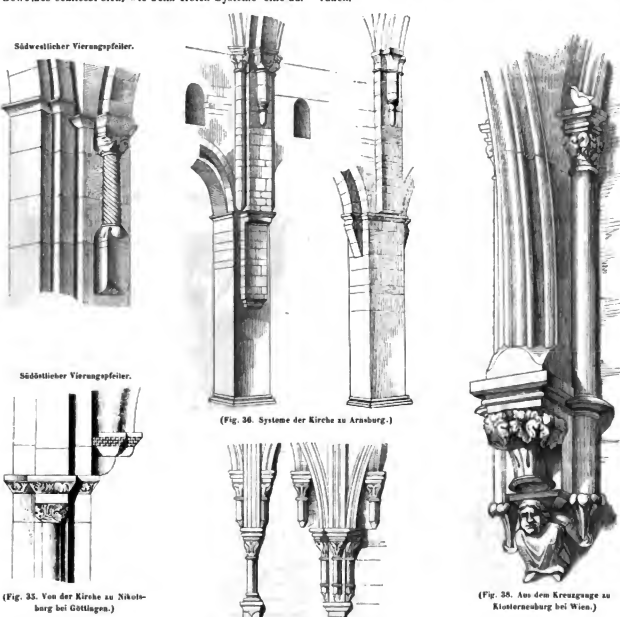
[2]) „ „ „ „ „ 10.

[3]) Eisenlohr, Mittelalterliche Baudenkmale im südwestlichen Deutschland und am Rhein, Blatt 26 und 27.

[4]) Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, Taf. 16.

[5]) Denkmäler deutscher Baukunst von Moller III. Band von E. Gladbach, Taf. LVII und LVIII.

der auf einer Console beginnende Pfeilerstreif schon von der Hälfte des Pfeilers an in die Höhe, erweitert sich durch eine Vorkragung schon beim Kämpfergesimse des Hauptpfeilers, wo sich auf jeder Seite ein kleines, aus der Ecke vorgekragtes Säulchen anschliesst. Unter dem Anfang des Gewölbes schliesst sich, wie beim ersten Systeme eine auf übertragen ist, geht an der vom Boden aufgehenden Gliederung ein auf einer Console ziemlich weit vorgekragter Pfeilerstreif im Mittelschiff in die Höhe, um die Hauptgurtbogen aufzunehmen, während die Wandgurten und Diagonalrippen auf der vom Boden aufgehenden Gliederung ruhen.



(Fig. 35. Von der Kirche zu Nikolsburg bei Göttingen.)

(Fig. 36. Systeme der Kirche zu Arnsburg.)

(Fig. 37. Aus dem Kreuzgange des Klosters Maulbronn.)

(Fig. 38. Aus dem Kreuzgange zu Klosterneuburg bei Wien.)

einer Console vorgekragte Halbsäule an die breite Fläche des Pfeilerstreifens an.

In der ehemaligen Klosterkirche zu Thennenbach [1]), die jetzt als evangelische Kirche nach Freiburg im Breisgau

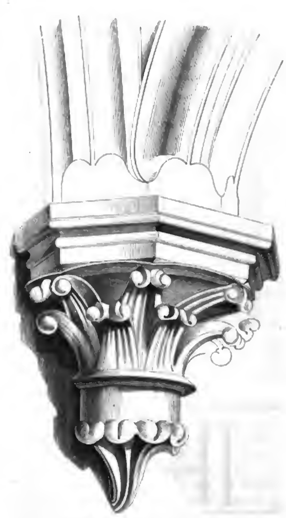
Auch in der Kirche zu Otterberg bei Kaiserslautern (Rheinpfalz) [1]) ist als Träger einer Vorlage der Mittelschiffgurten ein kurzes Säulchen auf einer Console an die vom Boden aufgehende Gliederung angelehnt.

[1]) Bauwerke von H. Hübsch.

[1]) Moller III. Band, Taf. XII.

Ungemein reizend und schön ist die Vorkragung, welche die Gewölbe eines Theiles des Kreuzganges und jene des Refectoriums zu Maulbronn [1]) aufnimmt. (Anfang des XIII. Jahrhunderts) (Fig. 37). Beide haben sechskappige Gewölbe. Bei den Hauptansätzen sind Pfeilerstreifen von quadratischem Querschnitte auf Consolen aus der Wand vorgebaut. Auf die vordere Fläche dieses Pfeilerchens und in der Ecke lehnen sich drei kleine, unten consolenartig abgeschlossene Säulchen an, welche die Gurten und Rippen tragen; zur Aufnahme der Wandschildbogen sind im Kreuzgange kleine Säulchen in einiger Entfernung von den übrigen Trägern an der Wand aufgestellt, natürlich höher als diese, weil die schmalen Schildbogen einer bedeutenden Stelzung bedurften. Im Refectorium sind einfache Consolen statt dieser Säulchen angebracht. An den Zwischenstützpunkten ist im Kreuzgange ein kleines Säulchen auf einer Console aufgestellt, welches die Zwischenrippen aufnimmt, unter welcher die Schildgurten auf dicht daneben gestellten höheren kleinen Säulchen ihren Anfang nehmen. Im Refectorium sind je drei Consolen zur Aufnahme der Gewölbgliederung vorhanden.

Fast noch reizender, wenn auch nicht so harmonisch erscheint die Stützung einiger Zwischenrippen im Kreuzgange zu Klosterneuburg bei Wien, der ebenfalls mit sechskappigen Kreuzgewölben bedeckt ist. Es erscheint indessen hier fast, als ob ursprünglich die Träger dieser Zwischenrippen gleich denen der Hauptrippe bis zum Boden niedergegangen seien und erst eine nachträgliche Veränderung nach Wegnahme der Stützen einen Consolenaufbau angeordnet hätte, da noch die Füsse der Pfeilergliederung an vielen Orten sichtbar sind. Wir geben in Fig. 38 [2]) einen solchen Pfeilerträger. Eine, mit einer kauernden Menschenfigur gezierte Console trägt ein niedriges vierseitiges Pfeilerchen, an welches sich das Capitäl eines Rundsäulchens anlehnt. Pfeilerchen und Capitäl haben gemeinschaftliche Deckplatte, auf der die Rippe beginnt, die unten vierkantig ist, deren Kanten jedoch sogleich in eine reiche Gliederung aufgelöst sind; dünne Säulchen in der Ecke, als Träger der Schildbogen gehen von Consolchen aus, die von der vorerwähnten Figur mit den Händen gefasst werden. Ein Ring umbindet diese Säulchen bei der Capitälplatte des Rippenträgers. Andere Träger sind auf einfache Consolen gestellt. Überhaupt fand man es in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts häufig zweckmässig, mehrere Rippen, wie man dies an einem Capitäle that, auch von einer Console aus entspringen zu lassen. So zeigt der Kreuzgang zu Heiligenkreuz bei Wien prachtvoll gearbeitete Consolen, in Form eines, unten in eine Vorkragung ausgehenden kurzen Säulenstöckchens mit einem Capitäl (Fig. 39) und das Dormitorium desselben Klosters grosse Consolen, denen ebenfalls noch der Begriff eines, wenn auch nur ganz kurzen Säulenschaftes inne wohnt (Fig. 40).



(Fig. 39. Console im Kreuzgange des Klosters zu Heiligenkreuz.)

Wir haben fast alle seither betrachteten Vorkragungen für kantige Pfeiler und Pfeilerstreifen als einfache nach vorne gerichtete Profilirung kennen gelernt, die glatte Seitenflächen hatten, oder die etwa auch nach der Seite hin profilirt waren. Säulchen dagegen hatten unten als Träger weniger eine Art von Console als vielmehr eine zapfenartige Endigung. In den Säulchen von Klosterneuburg sahen wir in bescheidener Weise die unteren Zapfen dieser Säulen über den Umfang des Säulchens ausgetreten, so dass schon der Begriff einer selbstständigen Console entsteht. Allein diese Console hat noch keine Deckplatte; sie ist immer nur die untere Endigung des Säulchens. In dem Beispiele aus Heiligenkreuz verschwinden die Säulenstämme fast vollständig, sie sind nur noch gewissermassen vorhanden, um die Capitälform zu motiviren.

[1]) Eisenlohr, Mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Deutschland und am Rhein, Taf. XII, XXI, XXII, XXV.

[2]) L. Ernst u. L. Oescher's Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthume Österreich, Liefg. I, Taf. V.

Ähnlich ist das Verhältniss der in Fig. 41 gegebenen Consolenbildung aus dem Dome zu Karlsburg und in den in Fig. 42 gegebenen Consolen aus dem Kreuzgange zu Tisnonie in Mähren. Allein die Säulenzwischenlagen mussten ganz überflüssig erscheinen, wenn man, wie dies im Kreuzgange des Klosters Lilienfeld geschah, die beiden Theile der Console, das Capitäl und den Zapfen, zusammenzog.

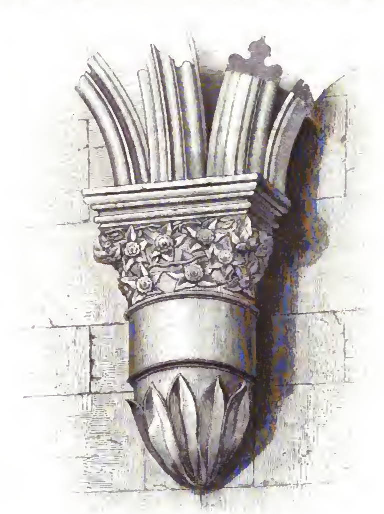
Ein sehr hübsches ähnliches Beispiel gibt Fig. 43 an der Südseite des Domes zu Trient, wo, wie es scheint,

Im Beginne des XIII. Jahrhunderts wurden zu Cöln einige Kirchen, die früher eine flache Decke im Mittelschiff hatten, eingewölbt, so St. Martin, wo der ganze Oberbau verändert wurde.

Als sichtbarer Träger der Wölbung ist daher im Mittelschiffe unter jedem Gewölbanfange ein Bündel von drei schlanken Säulen angelegt, die beim Arcadensimse auf prachtvollen Consolen ruhen, von denen eine in Fig. 44 gegeben ist. Im Mittelschiffe der Kirche St. Maria auf dem



(Fig. 40. Console im obern Dormitorium des Klosters zu Heiligenkreuz.)



(Fig. 41. Console aus dem Dome zu Karlsburg.)

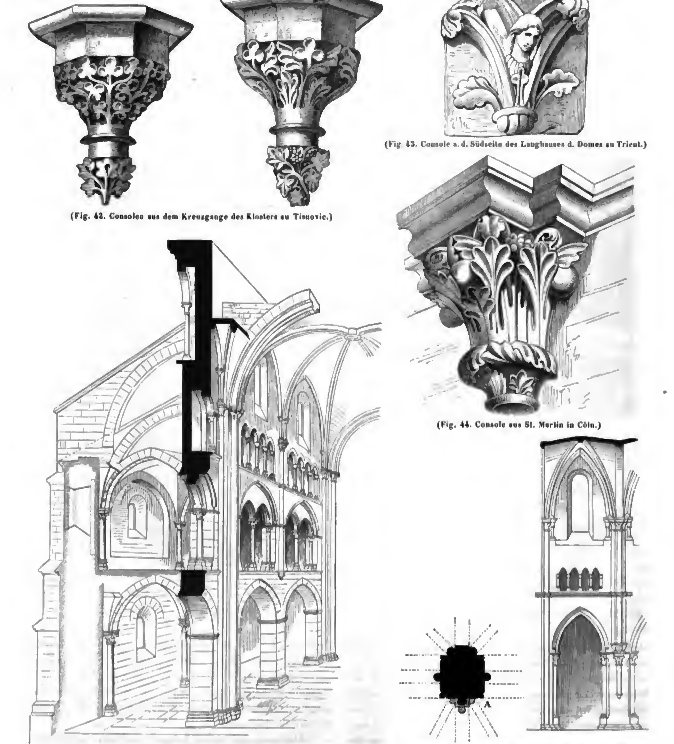
ehemals ein Kreuzgang angebaut war, von dem indess nur noch die verstümmelten Consolen übrig sind.

Übrigens wird nicht blos in der Console selbst das Princip der Vorkragung angewendet; auch der Bogenanfang, namentlich wo eine Anzahl von Rippen sich auf einer Console vereinigen, besteht aus horizontalen in die Wand eingreifenden Steinen, die sich bis zu einer gewissen Höhe des Bogens über einander vorkragen; erst dann beginnt der eigentliche bogenförmige Steinschnitt.

Capitol zu Cöln ist die hinzugekommene Wölbung ebenfalls auf Bündel schlanker Säulchen aufgelegt, die von dem unverzierten Capitäl eines einzigen schlanken Säulenstumpfes in die Höhe gehen, der mit consolenartigem Anfange unmittelbar über dem Kämpfergesimse der unteren Pfeilerreihe beginnt.

Aber auch bei neuen Anlagen fand der vorgekragte Aufbau der Mittelschiffgewölbeträger, den wir schon in den vorhin betrachteten Kirchensystemen auf der Schwelle des

XIII. Jahrhunderts in Anwendung sahen, Beifall und wiederholte Anwendung; so in den Systemen des Domes zu Limburg a. d. Lahn (Fig. 45), wo als Träger der Zwischengurten des sechskappigen Gewölbes ein Säulchen von einer Console beim Arcadensimse beginnt, auf dessen Capitäl drei kleine Säulchen als Träger der Rippe und der Schildbogen stehen. Auch im Systeme von St. Sebald zu Nürnberg (Fig. 46) ist als Mittelschiffgliederung ein Säul-



(Fig. 42. Consolen aus dem Kreuzgange des Klosters zu Tisnovic.)

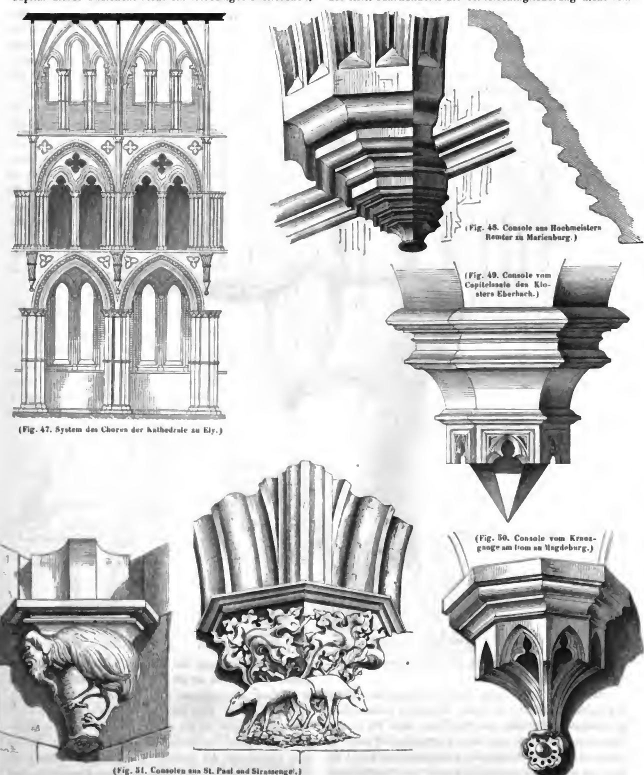
(Fig. 43. Console a. d. Südseite des Langhauses d. Domes zu Trient.)

(Fig. 44. Console aus St. Merlin in Cöln.)

(Fig. 45. System des Langhauses der Kirche zu Limburg a. d. L.)

(Fig. 46. System des Langhauses der Kirche S. Sebald in Nürnberg.)

chen auf einer Console dem Pfeiler angelegt; über dem Capitäl dieses Säulchens steht ein viereckiges Pfeilerchen,



(Fig. 47. System des Chores der Kathedrale zu Ely.)

(Fig. 48. Console aus Hochmeisters Remter zu Marienburg.)

(Fig. 49. Console vom Capitelsaale des Klosters Eberbach.)

(Fig. 50. Console vom Kreuzgange am Dom zu Magdeburg.)

(Fig. 51. Consolen aus St. Paul und Strassengel.)

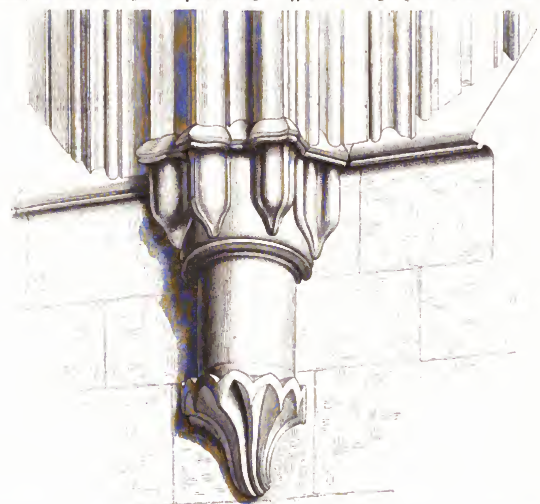
an welches auf Consolen drei Säulchen angelehnt sind, die bis zum Bogenanfang in die Höhe steigen.

In Frankreich, wo am Schlusse des XII. und bei Beginn des XIII. Jahrhunderts die Mittelschiffgliederung nicht vom Boden aufging, sondern wo meist ein mehr oder minder schlanker Rundpfeiler als Arcadenträger auftritt, gehen die

Säulenbündel meist von diesem aus in die Höhe, es ist jedoch die Anwendung von Consolen ziemlich selten, da die Säulchen meist alle auf den Capitälen oder auf Gesimsen neben denselben Platz finden, insbesondere ist das wiederholte Überkragen wie in Fig. 46 in Frankreich durchaus vermieden.

In England dagegen, wo man zwar gegliederte Pfeiler verwendete, liebte man es doch, diese mit einem Capitäl abzuschliessen und sodann wiederum einen Consolenaufbau zu beginnen, der die Gliederung des Hauptschiffes trägt. Als Beispiel diene dafür das System des Chores der Kathedrale zu Ely (Fig. 47).

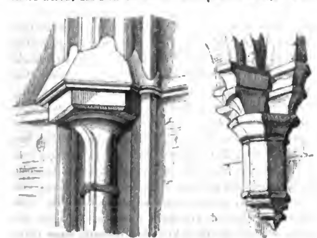
In England behielt man diese Trennung der unteren und oberen Architectur das ganze Mittelalter hindurch bei; in Frankreich aber liess man nach und nach am runden Pfeilerkern, statt ihm ein stark ausgeladenes Capitäl zu geben, die Mittelschiffgliederung herabgehen und umgab ihn noch mit weiteren Gliedern als Träger der Arcadenbogen und Seitenschiffgewölbe, so dass das Vorkragende, was allerdings nur im Capitäl gelegen war, indessen manchmal doch bedeutend genug, um augenfällig zu wirken, um die Mitte des XIII. Jahrhunderts verschwunden war. Der Einfluss der französischen Architectur auf die deutsche beseitigte auch in Deutschland diese phantastischen Aufbauten. Die Gliederung ging auch hier meist vom Boden auf und nur in einzelnen Fällen wurde bei ganz einfachen Werken, wo der Organismus einen reichen Gliederpfeiler nicht duldete, als Träger des Gewölbes eine Console oder ein einziges Säulchen an die Wand angelehnt, um den Gewölberippen einen Anfang zu geben. Da nun aber sehr viele einfache Bauten im Laufe des XIV. und XV. Jahrhunderts aufgeführt wurden, so ist die Zahl solcher Consolen, die sich in Kirchen, Kreuzgängen, Capitelhäusern u. s. w. finden, eine sehr grosse. Eine sehr hübsche derartige, reich gegliederte Console ist die in Fig. 48 gegebene aus Hochmeister's Remter zu Marienburg. Die Console Fig. 49 aus dem Capitelsaale des Klosters Eberbach (in Nassau) hat einfache Grundform, aber reich profilirte Deckplatte, und ist von spielendem Zackenwerk in der Mitte umgeben. Gleichfalls spielend, aber doch befriedigender vermittelt



(Fig. 52. Console aus dem Chor der Kirche zu Heiligenkreuz.)

ist die Console, Fig. 50. Eine häufig vorkommende Form ist in den zwei Beispielen Fig. 56 gegeben, eine grosse Kehle als Grund, auf welchem ein Ornament, entweder ein stylisirtes Laubwerk, häufig auch eine oder mehrere Thiergestalten [1]) sich zeigen; der obere Rand von einer gegliederten Deckplatte abgeschlossen. Meist ist die Deckplatte polygon, häufig kommen die Consolen von einem einzigen Ansatzpunkte aus der Wand, der sodann durch das Ornament verdeckt ist, wie Fig. 50, oder sie haben unten einen frei herabhängenden Zapfen, in dem die Console ganz symmetrisch um eine Axe gebildet ist, die etwas ausserhalb der Wandfläche liegt, wie Fig. 48, was übrigens desshalb etwas Unbefriedigendes hat, weil das Vorkragen für das Auge nicht von einem unterstützten Punkte aus geschieht. In Wirklichkeit liegt freilich wenig daran, weil der eingesetzte Stein seine Function thut, was man ihm auch für eine Form gebe; aber das Princip des Ausgekragten spricht sich in der Form der Console oder in der Gliederung aus und verlangt somit auch einen festen Stützpunkt.

Wenn auch in der Regel die Vorkragung der Gewölbträger bei grösseren und reicher gegliederten Kirchenbauten vermieden wurde, so kommt dieselbe doch in manchen Fällen vor. Ein schönes Beispiel vom Ende des XIV. Jahrhunderts liefert der Chor der Kirche zu Heiligenkreuz bei Wien, dessen Langhaus- und Kreuzgangarchitectur oben beschrieben wurde. In demselben gehen die Träger der Gewölbgliederung in Bündeln bis zum Kaffsimse herab, das sich um selbe verkröpfte und unter wel-



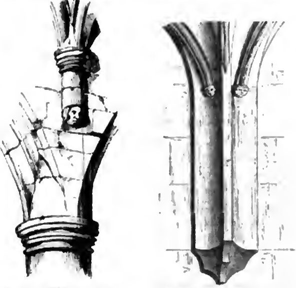
(Fig. 53. Gewölbansatz aus der St. Salvatorscapelle zu Wien.) (Fig. 54. Gewölbansatz aus Murau in Steiermark.)

chen sie consolenartige Ausläufer haben, die sich an einen runden Kern anschliessen (Fig. 52). Dieser Kern zieht sich unter den Ansätzen etwas ein und sitzt selbst auf einer

[1]) Es ist nicht nöthig hier zu bemerken, dass diese Thiergestalten in der Regel nicht willkürlicher Laune ihr Dasein danken; wir machen im Vorübergehen auf den Aufsatz Dr. Heider's über die Darstellungen an den Consolen des Kreuzganges zu Neuberg aufmerksam. Mittheilungen I, Seite 3 — 8.

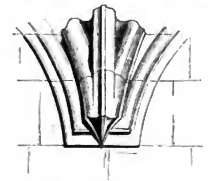
Console auf, die aus fächerförmig zusammengefalteten Gliedern besteht und an jene älteren Motive erinnert, die in Fig. 39 und 40 gegeben sind.

Ganz in gleichem Style, jedoch einfacher und kleiner ist die Wandgliederung der S. Salvatorscapelle zu Wien gehalten [1]), wo ebenfalls die fünf an der Wand sich vereinigenden Rippen als ein Gliederbündel senkrecht herabgehen, bis sie in der Höhe des Kaffsimses auf dem Capitäl eines etwas kleineren Gliederbündels ein Auflager finden (Fig. 53). Dieser engere Gliederbündel ging ebenfalls



(Fig. 55. Gewölbansatz aus der Kirche zu Ödenburg.) (Fig. 56. Gewölbansatz aus der Kirche zu Aggsbach.)

nicht bis zum Boden herab, sondern hatte einen consolenartigen Anfang, dessen Form jedoch nicht mehr zu ersehen ist.



(Fig. 57. Gewölbansatz aus der Kirche zu Gaming.)

In der Kirche zu Murau in der Steiermark beginnt das Mittelschiffgewölbe auf kurzen achteckigen Pfeilerchen, die auf Consolen sitzen und wieder drei Consolen tragen, die den Rippen entsprechen, welche davon ausgehen (Fig. 54).

[1]) Vgl. Die Abhandlung von Dr. K. Lind im 2. Bande der Berichte der Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien.

An der Oberwand der Kirche zu Ödenburg geht von einem als Console dienenden Menschenkopf ein Säulchen in die Höhe, dessen Capitäl die Gewölbgliederung trägt (Fig. 55). In der Kirche der Karthause zu Aggsbach in Niederösterreich geht ein Theil der Gewölbgliederung selbst an der Wand herab und hat einen consolenartigen Ausgang, während die übrigen Glieder sich auf kleinen Consolen diesen anschliessen (Fig. 56).

Schliesslich erwähnen wir noch des Gewölbansatzes im Kreuzgange der Karthause zu Gaming in Niederösterreich, wo sich die Glieder in eine Spitze vereinigen (Fig. 57).

Wie nun aber in der Schlussperiode des Mittelalters überhaupt der eigentliche Sinn der Construction sich in der Form nicht mehr aussprach und blos ein geometrisches willkürliches Formsystem zurückgeblieben war, so wendete man zwar das Princip der Vorkragung stets noch gerne an; indem man die Bogenanfänge aus Steinen bildete, die nicht bogenförmige Steinschnitte hatten, sondern im horizontalen Lager über einander aus der Wand herauskommen. Man gab aber den untersten Stein nicht mehr wie früher consolenartige Form, sondern man lässt die Rippengliederung in die Wandfläche einschneiden, oder sie einfach verlaufen.

Die alte und neue Domkirche zu Brixen in Tirol.

Von G. Tinkhauser.

II.

Das alte Münster zu Brixen.

Bischof Richer, welcher seine Kathedrale beim unseligen Brande 1174 in den Schutt zusammenstürzen sah, legte sogleich die Hand ans Werk, um eine neue aufzubauen. Aber die Unruhen der Zeit hemmten den sonst unternehmenden und thätigen Mann. Kaiser Friedrich I. hatte sich gegen den rechtmässigen Papst Alexander III. erklärt und begünstigte die Afterpäpste Paschalis und Kallistus. Unser Richer, welcher zur Partei des Kaisers gestanden, fand sich nach dem vierten Jahre seiner Regierung veranlasst, um des Friedens willen freiwillig abzudanken, und er stieg vom bischöflichen Stuhle herab, ohne dass er mehr als die Grundmauern zur neuen Kathedrale aufgeführt hatte (1178). Es blieb also beinahe der ganze Bau dem nachfolgenden Bischof Heinrich von Berchtesgaden vorbehalten, welcher denselben fortführte und in einer Reihe von mehreren Jahren auch vollendet zu haben scheint (1178—1196). Die Worte des alten Katalogus, welchem wir diese Nachrichten verdanken, sind für die Zeitbestimmung zu unklar, als dass man daraus einen sichern Schluss ziehen könnte: Tempore hujus (scil. episcopi *Richeri*) ecclesia et civitas tota combusta est anno Domini 1174 in sancto sabbatho paschae et ab ipso a fundamentis inchoata, qui annis praesedit 4 huic cathedrae et finito anno quarto ordinationis suae sponte resignavit . . . Ipse vero dominus noster hujus sedis episcopus (*Heinricus*) dirutam ecclesiam *a sanctuario et absidibus* eam coepit reaedificare et pacem inter ministeriales ad annos decem juratam cum magno labore fecit observari. etc. Die neue Domkirche war noch kaum vierzig Jahre nach Vollendung des Baues gestanden, als sie schon ein grosses Unglück traf. Am 13. Jänner 1234 brannte ein Theil der Stadt Brixen zusammen und die Domkirche wurde durch das verheerende Element dermassen beschädigt, dass sehr bedeutende Ausbesserungen erheischt wurden. Nachdem diese zur Nothdurft ausgeführt waren, wurde sie vom Erzbischof Eberhard zu Salzburg unter Assistenz der Bischöfe Heinrich von Brixen und Heinrich von Seckau am 31. Juli 1237 feierlich auf die Namen des h. Apostels Petrus und der Bisthumspatrone Ingenuin und Albuin eingeweiht. Bei dieser Gelegenheit soll man auch die Gebeine des schon seit mehreren Jahren als heilig verehrten Bischofes Hartmann erhoben und in einem eigenen Behältnisse verschlossen haben. Der bekannte Katalogus meldet darüber Folgendes: Anno postmodum dominicae nativitatis 1237 pontificatum agente Gregorio IX. et imperante Friderico II. eadem ecclesia a venerabili *Eberhardo* Salzburgensi archiepiscopo consecrata est in honore b. apostoli Petri et praedictorum pontificum *Ingenuini* et *Albuini*, multorumque sanctorum reliquiae ibidem reconditae sunt cum laetitia cleri et populi pridie Kal. Augusti. Zur Ergänzung möge der Ablassbrief dienen, welchen der genannte Erzbischof einige Tage nachher für die von ihm eingeweihte Domkirche ertheilt hat, und den ich hier als eine merkwürdige Beigabe wortgetreu aus dem Originale im domcapitularischen Archiv anführe: *Eberhardus* dei gracia Salzburgensis Archiepiscopus a. s. l. (apostol. sedis legatus). Omnibus hanc paginam videntibus imperpetuum. Etsi ex iniuncto nobis cure pastoralis officio in dei Ecclesia ex debito teneamur, veruntamen apud altissimum tunc nos maius credimus assecutos meritum, quocienscunque ad augmentum illius nostra devotio et sollicitudo apparuerit fructuosa. Nos igitur perpetuo desiderio et affectu Ecclesie Brixinensis, *quem cooperantibus nobis Dilectis in christo fratribus eiusdem Ecclesie et Seccowensis Ecclesie Venerabilibus Episcopis domino copulavimus dedicando*, cupientes intendere profectibus et honori tenore presentium omnibus christi fidelibus, qui annis singulis pro adipiscenda suorum venia peccatorum diete dedicationi, quam per totam dyocesim Brixin. annis singulis precipimus ab omnibus sollempniter celebrari, mente humili et devota laborando decreverint interesse, xl. dies de iniuncta ipsis penitencia exparte dei omnipotentis et nostra et exparte Ordinarij xx. et exparte Dilecti

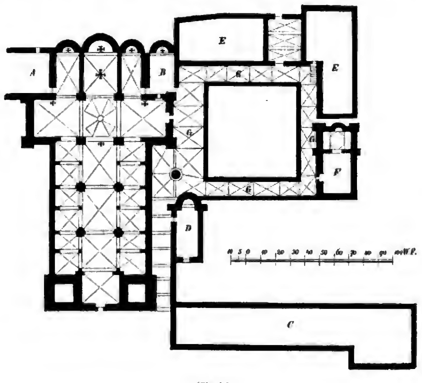
in christo fratris nostri Seccowen. Episcopi xx decriminalibus communiter relaxamus protectione dei omnipotentis et beatorum Apostolorum Petri et Pauli et *Patronorum loci Ingenuini et Albwini*, nec non papali et nostre pios specialiter supponentes, qui vota sua persolvere venerint ad dedicacionem Ecclesie memorate, premissa indulgencia diebus viii ipsius Dedicationis et indulta protectione et securitate iuribus et personis diebus viii ante dedicationem et diebus octo post in eundo et redeundo communiter valituris. Eos autem, qui quoslibet tali voto laborantes et ad predictam dedicationem humiliter accedentes in dei contemptum et sanctorum predictorum et nostrum adtemptaverint aliquatenus molestare, ire districti iudicii, et Papali et nostre excommunicationis vinculo innodamus. Data Idibus Augusti, anno Incarnationis domini M.CC.XXXVii, Indictione decima. Auch Päpste verliehen der neu erbauten Domkirche Ablässe, als Innocenz IV. 1252, Alexander IV. 1257, und Nikolaus IV. 1290. Die Originalien von diesen drei Bullen werden noch jetzt im domcapitularischen Archive aufbewahrt. Der Wortlaut der ersten mag um der Seltenheit willen hier angeführt werden:

Innocentius episcopus servus servorum dei. Dilectis filijs Decano et Capitulo ecclesie Brixinen. salutem et apostolicam benedictionem. Licet is, de cuius munere venit ut sibi a fidelibus suis digne ac laudabiliter serviatur, de habundantia pietatis sue, que merita supplicum excedit, vota multa maiora tribuat quam valeant promereri; nichilominus tamen cupientes domino populum acceptabilem reddere, christi fideles ad complacendum ei quasi quibusdam illectivis muneribus indulgentijs scilicet et remissionibus invitamus, ut exinde reddantur divine gratie aptiores. Cupientes igitur, ut ecclesia vestra in honore beati Petri apostoli ut asseritur dedicata congruis honoribus frequentetur, omnibus vere penitentibus et confessis, qui ecclesiam ipsam in anniversario dedicationis eiusdem et cena domini cum debita reverentia visitaverint, annuatim de omnipotentis dei misericordia et beatorum Petri et Pauli apostolorum eius auctoritate confisi Quadraginta dies de iniunctis penitentijs misericorditer relaxamus. Dat. Perusii III. Id. Januar. Pontificatus nostri Anno Nono.

Indessen sind die Beschädigungen, welche das Münster beim Brande im Jahre 1234 erlitten hatte, bis zur Conseeration durch den Erzbischof Eberhard bei weitem nicht alle gut gemacht worden. Insbesonders der Kreuzgang, die bischöfliche Capelle und das St. Johanniskirchlein scheinen sehr gelitten und eine kostspielige Restauration erfordert zu haben. Nur im Verlaufe von vielen Jahren konnte diese ausgeführt werden, indem die Geldmittel mangelten. Wir finden, dass bis gegen das Ende dieses Jahrhunderts Ausbesserungen und Bauten geschehen sind.

Im Jahre 1274 hatte sich zu Lyon eine sehr zahlreiche Versammlung von Bischöfen eingefunden. Der Fürstbischof Bruno von Brixen hatte sich ebenfalls dahin begeben, und diese Gelegenheit benützte er, um das Mitleid der Kirchenfürsten für seine arme Domkirche zu gewinnen. Er erhielt von vielen Erzbischöfen und Bischöfen Ablassbriefe, worin die Gläubigen zu gütigen Beisteuern für die Ausbesserung der durch den Brand sehr beschädigten Domkirche zu Brixen aufgefordert werden. Es dürfte nicht uninteressant sein, ein Muster dieser Ablassbriefe kennen zu lernen. Ich wähle denjenigen, welchen Friedrich der Erzbischof von Salzburg und vier von den Bischöfen seiner Kirchenprovinz gegeben haben: *Fridericus* dei gratia Sancte Salzpurgensis Ecclesie Archiepiscopus Apostolice Sedis Legatus. Universis christi fidelibus, ad quos presens scriptum pervenerit, Salutem in vero salutari. Etc. Cum itaque sic intimantibus dilectis filiis Decano et aliis Canonicis ecclesie Brixinensis accepimus, *se eandem Ecclesiam incendio jamdudum vastatam et ruinam minantem reedificare ac reparare intendant opere plurimum sumptuoso* et ad hoc indigeant fidelium subsidio adiuvari et — ad hoc non suppetant facultates; Vniversitatem vestram rogamus, monemus et hortamur in domino in remissionem vobis peccaminum iniungentes, *quatenus de bonis vobis a deo collatis pias elemosinas et grata eis vel eorum nuntiis, cum ad vos propter hoc accesserint, caritatis subsidia erogetis, ut per subventionem vestram reedificari ac reparari valeat ecclesia supradicta*, vosque per haec et alia bona, que domino inspirante feceritis, ad eterne possitis felicitatis gaudia pervenire. Nos enim de omnipotentis dei misericordia et auctoritate nobis tradita confisi omnibus vere penitentibus et confessis, qui eis ad hoc iuvamen porrexerint caritatis, Quadraginta dies criminalium de iniuncta sibi penitentia misericorditer relaxamus. Preterea venerabiles fratres nostri Episcopi infrascripti omnibus beneficia et operas ad reparationem dicte Ecclesie Brixinen. facientibus Indulgentiam contulerunt inferius subnotatam, in ipsius rei evidentiam Sigilla sua nostro Sigillo appendentes; videlicet dominus *Leo Ratisponensis*, dominus *Petrus Pataviensis*, dominus *Wernhardus Secoviensis*, dominus *Johannes Chimensis* Episcopi, quorum quilibet Quadraginta dies relaxavit, presentibus usque ad consummationem operis valituris. Dat. *Lugdini in Concilio generali* die Veneris vii exeunte Mai, Anno domini Milesimo CC.LXX quarto, Indictione secunda. Die fünf grossen Siegel hängen noch unversehrt daran, das Pergament aber ist etwas zerfressen. Fürstbischof Bruno bestätigte wenige Wochen nachher die Ablassbriefe, welche die fremden Kirchenfürsten, Bischöfe und Erzbischöfe zum Frommen seiner armen Domkirche gegeben hatten, und fügte zum gleichen Endzwecke ähnliche Ablässe hinzu. Das sehr schön geschriebene und gut erhaltene Original lautet also: *Bruno* Dei gratia Brixinensis ecclesie Episcopus universis christi fidelibus, ad quos presentes litere pervenerint, Salutem in eo, qui est omnium vera salus. Etc. Cupientes igitur, ut honorabilis ecclesia Brixinen. a priscis temporibus

omni laude prestantissima, cui presidemus licet indigni ab ea beneficiis largis habundantius educati, congruis honoribus et reverentia debita a christi fidelibus frequentetur et magnarum devotionum gaudiis mentium mortalium honoretur, *tum propter precipnum patronum ipsius ecclesie Sanctum Petrum principem apostolorum et Sanctos confessores Ingenuinum et Albuinum, quorum corpora et alia plura Sanctorum in ea feliciter requiescunt*, tum etiam quia ad condignas gratiarum acciones reddendas, si impossibilitas virium et meritorum nostrorum non obstaret, tenemur eidem; Omnibus vere penitentibus et confessis, qui in anniversario dedicationis *matricis ecclesie nostre*



(Fig. 1.)

Brixinen. seu per octavas, in Cena domini, in ascensione domini, in festo Pentecostes, et in festis sanctorum apostolorum Petri et Pauli et beatorum confessorum Ingenuini et Albuini causa devotionis accesserint ecclesiam supradictam, de misericordia omnipotentis dei et eiusdem principis apostolorum ac sui coapostoli Pauli et dictorum pontificum confisi suffragiis quadraginta dies criminalium de iniuncta eis penitentia misericorditer relaxamus, *confirmantes etiam et ratas habentes per assensum prius prestitum omnes indulgentias et remissiones, quas Reverendi patres et domini Patriarchae, Primates, Archiepiscopi et episcopi predicte ecclesie concesserunt vel inposterum curaverint indulgere.* Dat. Lugdini in concilio generali anno domini M.CC.LXX quarto. Indiccione secunda. Quinto intrante Julio.

Die alte Domkirche zu Brixen wurde also von dem Jahre 1174 bis beiläufig zum J. 1190 gebaut. Der Brand des Jahres 1234 hat sie zwar nicht zerstört, aber doch so bedeutende Beschädigungen verursacht, dass die Reparaturen wohl durch mehrere Jahrzehende fortgesetzt worden sind. Gleichzeitig mit der Domkirche wurde auch der Kreuzgang in seiner gegenwärtigen Gestalt mit Ausnahme der Gewölbe aufgeführt. Die kleinen romanischen Arcadenbögen, die niedlichen, hinter einander gestellten und gekuppelten Säulchen, von denen die Bögen getragen werden, die in den mannigfaltigsten Formen wechselnden Capitäle, der attische Fuss mit weiter Ausladung und dem knollenartigen Eckblatt sprechen für diese Zeitbestimmung. Die deckenden Kreuzgewölbe mit dem einfachen und schön geformten Spitzbogen gehören einer späteren Zeit an. Wahrscheinlich sind sie in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts gebaut worden, nachdem die Domkirche durch die Unterstützung der Gläubigen von den harten Schlägen sich erholt hatte. In früherer Zeit, u. z. noch im Verlaufe des XIII. Jahrhunderts scheinen auch die Liebfrauenkirche im Kreuzgang und die Taufcapelle überwölbt worden zu sein.

Wenn wir die alte Domkirche und die damit verbundenen Gebäude näher in's Auge fassen, so finden wir darin das Bild eines alten deutschen Münsters (Fig. 1). Den grössten Raum und die ausgezeichnetste Stelle nimmt die

Domkirche ein, denn sie ist das Haus Gottes, in welchem der Hohepriester die heiligen Geheimnisse feiert. An ihr schliesst sich südlich bei der Front die bischöfliche Wohnung mit der dahinter liegenden bischöflichen Capelle an (*C* und *D*) und in gleicher Lage neben dem Chor und um den südlichen Kreuzarm breitet sich der Bruderhof, d. h. die ehemalige gemeinschaftliche Wohnung der Kanoniker mit der Taufcapelle und dem Kreuzgange (*E, F, G*) aus. Der Bruderhof war durch einen erhöhten Gang in der Katharinencapelle (*B*) mit dem Domchor verbunden. Im Erdgeschosse desselben befanden sich die Getreidekammern, der Keller und die Räume für die Domschule; im Stockwerke selbst vertheilten sich die Wohnzimmer der Kanoniker, die Bibliothek, das Archiv und der gemeinsame Speisesaal, welcher noch längere Zeit, nachdem das Zusammenleben der Brüder schon aufgehört hatte, dieselben an bestimmten Tagen zu den sogenannten Servitien, d. h. gestifteten Mahlzeiten versammelte.

Was nun die alte Domkirche selbst näher anbelangt, so kann von derselben ein beinahe vollständiger Grundriss mit ziemlich genauen Massverhältnissen gegeben werden. Ausser den früher vorgeführten Nachrichten kommt uns hier der glückliche Umstand zu Statten, dass sich das Langhaus und das Kreuzschiff beinahe unversehrt erhalten haben bis zu der Zeit, als sie der neuen Domkirche weichen mussten. Damals hat der verdiente Geschichtsforscher Dr. Resch einen Grundriss davon genommen und seinen *Monumentis* einverleibt. Ferner besitzen wir noch das Tagebuch des fürstbischöflichen Brixner'schen Hofrathes und Kammerdirectors Leopold v. Peisser, worin umständlich und mit der grössten Genauigkeit vorgemerkt ist, was beim Abbruch der alten und beim Baue der neuen Kirche von Tag zu Tag niedergeworfen oder aufgeführt wurde. Aus diesen Nachrichten und Hilfsquellen entnehmen wir, dass unser alter Dom ein romanischer Backsteinbau, und zwar eine Pfeilerbasilica von guter Anlage gewesen ist. Die ganze Mauermasse mit Ausnahme der Thürme, und wahrscheinlich auch die Pfeiler, waren aus grossen und gut gebrannten Ziegeln gebaut. Die Façade ward durch die Thurmvorlage gebildet, welche rechts und links etwas über das Langhaus hinausreichte. Auf jeder Seite nämlich erhob sich ein Thurm, und beide Thürme umschlossen eine überwölbte Halle — das Atrium — in der Mitte. Jeder derselben beschrieb im Grunde sammt dem Mauerwerk ein Quadrat von 25 Fuss in der Länge und eben so vielen in der Breite. Der eine Thurm aber, nämlich der auf der Südseite, ist beim ersten Bau unvollendet geblieben, und erst im XV. Jahrhundert, wie wir später vernehmen werden, weiter in die Höhe aufgeführt worden.

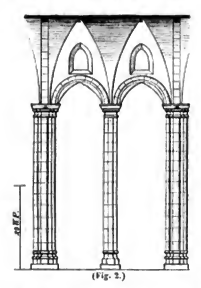
Das Langhaus bestand aus drei Schiffen, von denen das mittlere die beiden anderen überragte. Das Mittelschiff legte sich unmittelbar an die gleich breite Halle zwischen den Thürmen und bewegte sich in drei Quadraten, deren jedes 30 Fuss in der Breite und eben so viele in der Tiefe oder Länge zählte, gegen Osten fort. Die beiden Nebenschiffe, welche an den Thürmen sich anschlossen, hatten die Hälfte von der Breite des Mittelschiffes, und demnach zählte jedes derselben sechs gleiche Quadrate von 15 Fuss in der Breite und eben so vielen in der Tiefe. Zwei Reihen von Arcadenbögen, welche in jeder Seite auf sechs Pfeilern ruhten und die hohen Mauern des Mittelschiffes trugen, trennten die drei Schiffe von einander. Den Pfeilern entsprachen eben so viele Pilaster an den Wänden der Seitenschiffe. Über den einzelnen Quadraten spannten sich Kreuzgewölbe, welche durch starke Gurtbogen in der Quere und Länge (Transversal- und Longitudinalgurten) von einander geschieden waren. Die Pfeiler selbst wechselten unter einander in rhythmischer Ordnung. Jene nämlich, welche die Quadrate des Mittelschiffes begrenzten, hatten, wie es in dem etwas unklar gegebenen Grundrisse von Dr. Resch erscheint, an den Seiten des viereckigen Kernes eine Halbsäule vorgelegt, welche gegen das Mittelschiff bis zum hohen Gewölbe aufstieg. Die andern Pfeiler aber, welche nur den kleinen Quadraten der Nebenschiffe angehörten und ausser den entsprechenden Arcadenbögen nur einen Gurt der Nebenschiffe trugen, waren blos an den Kanten abgeschrägt.

Dem Langhause lag gegen Osten das Kreuzschiff vor, welches aus drei Quadraten bestand und über die Seitenschiffe hinausragte. Das Mittelquadrat oder die Vierung (auch das Kreuzmittel genannt) hatte den gleichen Raum als wie die Quadrate des Mittelschiffes, und war als die Centralstelle des ganzen Baues von vier mächtigen Pfeilern umstellt, über welche sich nach der Länge und in die Quere starke Gurtbogen schwangen und der emporstrebenden Kuppel eine sichere Unterlage gewährten.

Die beiden Arme des Kreuzschiffes hatten Quadrate von gleicher Tiefe, waren aber etwas mehr in die Breite gestreckt, um durch das weitere Vortreten über die Seitenschiffe die Kreuzform kennbarer zu machen.

Jenseits des Kreuzschiffes setzten sich die drei Schiffe des Langhauses wieder in gleicher Breite und mit der Länge eines Quadrates vom Mittelschiffe fort und schlossen endlich mit den drei halbkreisrunden Apsiden ab. Die Apside des Mittelschiffes mit dem vorliegenden Quadrat und der Vierung bildeten den Chor, welcher auf der Krypta von gleichem Umfange lag und desshalb bedeutend erhöht war. An dem nördlichen Chorschiff war die Sacristei (*A*) mit zwei Stockwerken, und an dem südlichen die St. Katharinen-Capelle (*B*) angebaut. Es muss noch bemerkt werden, dass, wie es bei vielen älteren Bauwerken beobachtet werden kann, auch bei unserem Münster die gegebenen Masse, ob sie gleich im Gedanken des Baumeisters gelegen, doch in der Wirklichkeit nicht immer ganz genau durchgeführt worden sind.

Ausser den gegebenen allgemeinen Umrissen kann über die Bauweise des alten Domes beinahe nichts mehr mit Sicherheit gemeldet werden, da die bezüglichen Nachrichten gänzlich fehlen und die wenigen erhaltenen Überbleibsel weder hinreichenden Stoff noch auch eine sichere Grundlage zu weiteren und fruchtbaren Untersuchungen bilden. Wir wissen nicht einmal: wie viele Portale in die Domkirche führten. Nach dem Grundrisse des Dr. Resch waren deren vier, nämlich ein Hauptportal an der Westseite zwischen den Thürmen, zwei kleinere an den Seitenwänden der Nebenschiffe nahe bei den Thürmen, endlich wieder ein Hauptportal in der Quermauer des südlichen Armes im Kreuzschiff. Während die drei erstern vorzüglich für das Volk scheinen bestimmt gewesen zu sein, diente das letzte dem Klerus. Durch dieses trat der Bischof ein, wenn er zur Feier der heiligen Geheimnisse sich in die Kathedrale begab, durch dieses zog auch die Procession des Klerus, wenn nach kirchlicher Weise der Umgang entweder in die Taufcapelle oder in die Liebfrauenkirche gehalten wurde. Dieses Portal hat sich auch noch bis auf unsere Tage an seiner alten Stelle erhalten, nur dass es in der Tiefe zu einer Nische vermauert ist, in welcher jetzt eine sehr schön gearbeitete Statue des leidenden Heilands, unser Herr im Elend genannt, aufgestellt ist und von sehr vielen Andächtigen besucht wird. Die Abbildung, welche in Fig. 2 gegeben wird, zeigt uns



(Fig. 2.)

dieses Portal in seiner einfachen und zierlichen Composition. Dasselbe ist mit zwei rechten Winkeln ausgeschrägt. Dadurch erscheinen auf jeder Seite drei Würfel. Die innersten steigen im gleichen Profil als Pfosten auf und bilden die eigentliche Thür. Auf den mittleren erhebt sich ein voller Rundstab; die äussersten endlich sind mit einer tieferen Kehle und mit Blättchen abgekantet. Von der Kehle herab schmiegt ein schön geformtes und geschweiftes Eckblatt zart an die Kante des Würfels an. Die gleiche Gliederung setzt sich über den Capitälen um das Bogenfeld (Tympanum) fort. Ob dieses nur eine leere Fläche gebildet, oder wie gewöhnlich ein Relief getragen habe, kann nicht mehr angegeben werden, da dasselbe sammt dem Thürsturz der jetzigen Bestimmung des Portals, als Rahmen für die Nische zu dienen, hat weichen müssen. Wenn nun die Formen dieses Portals und die gleich einfachen und niedlichen an den Säulchen im Kreuzgange, zu einem allgemein giltigen Schluss berechtigen, so war unsere alte Domkirche ein völlig einfacher Bau ohne vieles Ornament, aber in schönen und edlen Formen des Details ausgeführt. Schliesslich kann ich noch hinzufügen, dass die Räume derselben bei spärlicher Beleuchtung einen sehr ernsten Anblick gewährten. Das Seitenschiff an der Südseite konnte keine Fenster haben, weil die Nebengebäude vorlagen. Sehr wahrscheinlich war auch das nördliche Seitenschiff ohne Fenster. Es drang also nur durch die Fenster an der oberen Wand des Mittelschiffes das Licht ins Langhaus ein. An den Giebelmauern der Kreuzarme waren ebenfalls nur zwei niedere und schmale, an einander gekuppelte Fenster angebracht, wie man sie noch jetzt an der Südseite vermauert sehen kann. Die wenigen, und ohne Zweifel sehr schmalen Fenster in den Apsiden konnten ebenfalls zur Erhellung der vorliegenden Räume nicht viel beitragen, und so ist die wiederholte Klage leicht erklärbar, dass nämlich die Priester auf dem Chore wegen der Dunkelheit oft nur mit harter Mühe die kirchlichen Tagzeiten zu halten vermochten.

Bezüglich der inneren Einrichtung und Ausstattung unserer alten Domkirche sind die folgenden Altäre zu nennen: 1. Auf dem Chor standen der Hochaltar und der Altar zum heil. Cassian. Welche Stelle der erste eingenommen habe, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich stand er in der Mitte der Vierung oder des darauf folgenden Quadrates vor der Apsis. Hinter dem Hochaltare scheint der zum heil. Cassian seinen Platz gefunden zu haben. Wir dürfen wohl nicht zweifeln, dass dieser schon in den ersten Zeiten der Domkirche aufgestellt worden ist, wenn er gleich urkundlich erst später genannt wird. Das dahin gestiftete Beneficium verliert sich ebenfalls in die dunkle Vorzeit; man kennt weder die Zeit der Stiftung noch den Namen des Stifters. Nur so viel ist aus mehreren im domcapitularischen Archiv aufbewahrten Urkunden ersichtlich, dass die Caplanei zum heil. Cassian schon im Jahre 1356 bestanden habe.

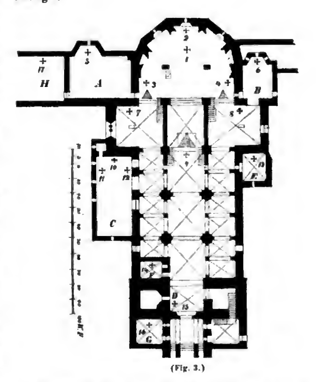
2. In jeder der Seitenapsiden stand ebenfalls ein Altar, und zwar in der Apsis rechts, d. h. auf der Nordseite der Altar zum heil. Jakob, später zu den heiligen Aposteln genannt, und in der Apsis links der Altar zur heil. Agnes. Diese beiden Altäre sind ohne Zweifel aus der ersten Kathedrale in die jetzige, d. h. in die, von welcher wir jetzt sprechen, übergekommen. Der zum heil. Jakob wird im Jahre 1358 und der zur heil. Agnes um das Jahr 1340 urkundlich genannt. Für den erstern stiftete der Brixner

Domherr und Generalvicar, auch Domherr zu Trient, **Jakob der Münch**, welcher am 5. December 1367 gestorben ist, eine **ewige Messe**, die von zwei Priestern alltäglich und abwechselnd gehalten werden musste. Diese beiden Beneficien sind seit 1680 zu einem einzigen vereint. Für den Altar der heil. Agnes wurde ebenfalls ein eigener Priester gestiftet. Der Stiftbrief ist nicht mehr vorhanden, aber aus andern Urkunden und Nachrichten ergibt sich, dass **Heinrich von Stufels**, Domherr und Stadtpfarrer von Brixen, welcher in der Dreikönigen-Octav 1340 gestorben ist, dieses Beneficium gestiftet hat.

3. Das Kreuzschiff bewahrte zwei Altäre, nämlich den zum **heil. Augustin** an der östlichen Wand des südlichen Kreuzarmes, und den zur **heil. Margaret** gegenüber im nördlichen Kreuzarme. — Mitten vor dem erhöhten Chor und an diesen angelehnt stand im Langhause der **Altar zum heil. Stephanus** gerade unter dem Fronbogen, welcher die Vierung vom Mittelschiff des Langhauses trennte. St. Stephans-Altar möchte der älteste aus diesen dreien gewesen sein; ohne Zweifel ward er als der zweite Hauptaltar, bei welchem wahrscheinlich schon früher ein eigenes Beneficium gestiftet worden ist, zugleich mit dem Hochaltare aufgestellt. Vom Altare des heil. Augustin können wir mit Sicherheit die Zeit der Erbauung angeben, da noch jetzt der Stiftbrief im Original vorhanden ist. Diesen Altar liess nämlich der um das Münster hochverdiente Domdecan **Konrad** aus dem edlen Geschlechte der von **Rischon** (Reischach bei Bruneck) aufrichten und durch den Fürstbischof Bruno von Brixen einweihen. Im Jahre 1273 stiftete er daselbst einen Caplan, welcher, wie der Stiftbrief sich ausdrückt, „*celebret in ipso altari* (sc. s. Augustini) *quanto saepius potuerit et in choro habeat suam septimanam*“. Das gleichzeitige *calendarium Wintheri*, welches für den Gottesdienst und die Chorordnung in der Kathedrale massgebend war, sagt darüber deutlicher: „Hic etiam *Chunradus* construxit de novo altare s. Augustini, quod dotavit IX. Marcis in redditibus conferendis tantum bono sacerdoti per futurum decanum, *qui sacerdos omni septimana celebrabit missas duas ad minus, et tenetur frequentare chorum omni hora canonica et missis, et ebdomadum observare in choro ad altare*“. Ich führte diese Stellen wörtlich an, weil sie den zwei ältesten von den für die Domchor-Beneficien noch vorhandenen Urkunden angehören und einen sichern Blick in die damaligen Gepflogenheiten gewähren. Gleichzeitig mit St. Augustins-Altar scheint auch der zur heil. Margaret aufgestellt worden zu sein. Auch für diesen war ein eigenes Beneficium gestiftet, dessen Bestand sich in die dunkle Vorzeit verliert. Schon im Jahre 1369 reversirte sich das Domcapitel, dass die Verleihung dieses Beneficium seit alter Zeit dem Domcustos zugestanden habe — cujus collatio *ab antiquo* ad custodiam spectat.

4. Die **Katharinen-Capelle** hatte **einen Altar zu Ehren der nämlichen Heiligen**, für welchen im Jahre 1336 von Friedrich v. Erdingen, Domherrn zu Brixen und Pfarrer in Lösen, ein Beneficium gestiftet worden ist. Ober der Thür, welche aus dem Kreuzschiff in diese Capelle führte, war die **Orgel für den Choral** angebracht, daher man diese Pfründe gemeinhin das *beneficium s. Katharina sub organo* nannte zum Unterschiede des *beneficium s. Katharinae in Runggada*, welches beinahe zur gleichen Zeit für die Katharinen-Capelle in der Runggad gestiftet und, nachdem diese den neu eingeführten Kapuzinern abgetreten worden war, in die ältere gleichnamige Capelle an der Kathedrale übertragen worden ist (1603). Auch die **Sacristei** hat einen Altar im erhöhten Stockwerk erhalten, welcher vom Brixner Weihbischof Konrad am 6. Febr. 1482 zu Ehren und auf den Namen der **heiligsten Dreifaltigkeit** geweiht worden ist. Diesen Altar hat der berühmte Domdecan von Brixen, **Benedict Füger**, welcher vom K. Maximilian öfters zu wichtigen Geschäften verwendet worden ist, erbauen lassen und 1490 daselbst auch ein eigenes Beneficium gestiftet, welches aber der Schicklichkeit wegen sogleich auf den Altar der heil. Margaret übertragen worden ist.

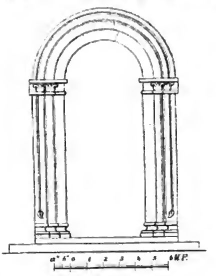
5. Die **Krypta** hat anstatt der zwei früher bestandenen Altäre nur mehr einen erhalten, welcher daher auch die beiden Patrocinien **St. Nikolaus** und **St. Martin** vereinigte.



(Fig. 3.)

Im Verlaufe des XIV. und XV. Jahrhunderts sind an der Domkirche bedeutende Bauten vollbracht worden. Es wurden Capellen aufgeführt innerhalb der Kirche und ausserhalb an den Mauern derselben, und am Ende gar die

Chorschiffe mit den Apsiden abgebrochen und anstatt dieser ein Polygon mit fünf Seiten aus dem Zwölfeck angelegt, wodurch eine völlige Zerstörung der ursprünglichen lebensvollen Choranlage und eine gänzliche Entstellung der Kirche herbeigeführt worden ist. Die Fig. 3 u. 4 gibt das Bild,



(Fig. 4.)

wie die alte Domkirche aus all' diesen Bauten hervorgegangen ist, und ein Verzeichniss der Altäre und Capellen; daher auf dieselbe zum leichtern Verständniss der nachfolgenden Beschreibung verwiesen wird. Zuerst werde ich die neu erbauten Capellen in chronologischer Ordnung anführen, und dann soll die Beschreibung des neuen Chors gegeben werden.

a. Die Allerheiligen-Capelle. Diese wurde gestiftet von Heinrich, Probst zu Völkermarkt und Domherr zu Brixen, welcher im letzten Willen die Erbauung und Dotirung derselben mit zwei Beneficien angeordnet hatte. Die Capelle wurde um das Jahr 1330 an der Aussenseite des nördlichen Seitenschiffes aufgebaut und die Stiftung 1331 vom Fürstbischof Albert von Enna bestätigt. Zu den genannten zwei Beneficien kamen bis zum Jahre 1385 noch drei andere, welche mit den zwei älteren zusammen die sogenannte Communität zu allen Heiligen bildete. Nächst dieser Capelle liess Leonard Zinzinger, Domherr von Brixen und Feltre, noch eine andere zu Ehren des heil. Lorenz bauen, und stiftete dahin zwei Beneficien. Diese Capelle ist vom Fürstbischof Friedrich am 29. August 1393 eingeweiht worden. Auf dem Platze dieser zwei Capellen liess der Domprobst Wolfgang Neudlinger ein zierliches und ziemlich geräumiges Kirchlein im gothischen Style erbauen, welches am Sonntage als man singt Laetare 1491 (13. März) vom Weihbischof Konrad zu Ehren aller Heiligen eingeweiht worden ist. Es erhob sich aussen an der Mauer des nördlichen Seitenschiffes, und reichte vom Kreuzarme bis beinahe zum Thor an dieser Seite näebst dem Thurme. Drei Altäre waren darin aufgestellt: Der Hochaltar zu aller Heiligen, der Seitenaltar rechts zu den vier heil. Kirchenvätern, der Seitenaltar links zum heil. Lorenz. Sieben Beneficiaten, nämlich die fünf Allerheiligen- und die zwei Lorenz-Beneficiaten, hatten darin die Stiftmessen und Gottesdienste zu feiern.

b. Die Capelle zum heil. Oswald ober der Rüstthür wurde von dem berühmten tirol'schen Minnesänger Oswald von Wolkenstein auf dem gewölbten Atrium zwischen den Thürmen gebaut und mit zwei Caplaneien oder Beneficien dotirt (1407). In dieser Capelle stand der Altar des heil. Oswald, und vor demselben war das merkwürdige Monument eingemauert, welches irrthümlich für einen Grabstein gehalten wurde und nun im alten Friedhofe an einer Ecke der sogenannten Sommersacristei der Domkirche gesehen wird. Es ist eben nichts anderes als ein Denkstein, welchen der Stifter selbst zur Erinnerung für die Nachkommen gesetzt hat. Ritter Oswald erscheint da in leichter Rüstung; mit der rechten Hand trägt er die fliegende Fahne, in der linken hält er den Helm mit dem hohen Busch, zu den Füssen liegen die Wappenschilde. Am Rande liest man die Inschrift: *Anno domini M.CCCC.VIII. Oswaldus de Wolkenstain.*

c. Die St. Christophs-Capelle liess ebenfalls Ritter Oswald von Wolkenstein um dieselbe Zeit erbauen. Sie stand im nördlichen Flügel des Kreuzganges und zwar in dem rechten Winkel, welchen der südliche Kreuzarm mit dem Langhause bildete — eine niedrige und ärmliche Anlage mit einem Altar, welcher dem nämlichen Heiligen gewidmet war.

d. Die Capelle zu den heil. drei Königen, die merkwürdigste von allen, war im nördlichen Seitenschiffe an dem Thurme und an der Mauer des Schiffes angebaut und mit einer starken Kette von Eisen umgeben, vielleicht zum Andenken an die Gefangenschaft des Bischofs Ulrich Putsch, welcher diese Capelle im Jahre 1432 erbaut und eingeweiht hat. Das Jahr darauf liess er sie um den Preis von 100 Gulden ausmalen, und stiftete 1434 dahin ein ansehnliches Beneficium. In dieser Capelle liess er sich noch bei seinen Lebzeiten einen Sarg erbauen und den schönen Grabstein setzen, welcher noch jetzt erhalten ist. Als im Jahre 1745 diese Capelle beim Bau der neuen Domkirche abgebrochen wurde, fand man den Körper dieses vielgeprüften und geschmähten Fürstbischofs noch mit zusammenhängenden Gebeinen, den Schädel mit den grauen Haaren und schneeweissen Zähnen. Leopold von Peisser beschreibt dieses Grabmal in folgender Weise: Der Sarg lag im Winkel, welcher von den Mauern des Thurmes und Seitenschiffes gebildet wurde. Derselbe war im Lichten 5 Fuss 11 Zoll lang, 2 Fuss 10 Zoll tief und 2 Fuss 6 Zoll breit, von allen Seiten sauber ausgemauert und mit dem schweren Grabstein von weissem Marmor bedeckt. Unter diesem zeigte sich zuerst eine dünne Schichte von Beschütt, dann ein Estrichboden. Nachdem dies durchbrochen worden war, kam

eine schwarze Erde zum Vorschein, und unter dieser endlich lag eine beinahe feste Masse abgelöschten Kalkes, in welchem sich das Skelet des Leichnams befand, woran auch nicht ein Bein fehlte oder zerfressen war. Ja im Kalke konnte man noch gar wohl den Bischofsstab wahrnehmen, welcher aus Holz verfertigt und mit rother Farbe angestrichen gewesen ist. Das Holz war aufgefressen und hat nur mehr die Spuren in der eingeprägten Form hinterlassen, aber die rothe Farbe hat sich noch in bewunderungswürdiger Frische erhalten. Man hat bisher geglaubt, dass diese Capelle in der Höhe gleichsam schwebend angebracht war. Allein das Seitenschiff liess keine bedeutende Erhöhung zu, und aus der Beschreibung, welche im Tagebuch des Leopold von Peisser über die Lage des obigen Grabmales umständlich gegeben wird, erhellt ganz klar und deutlich, dass diese Capelle unmittelbar aus dem Fussboden der Kirche sich erhoben hat.

e. Die St. Barbara - Capelle, welche ebenfalls noch zur alten Domkirche gehörte, erhob sich an der nördlichen Seitenmauer der alten Sacristei und reichte in der Breite bis zur Sacristei der Pfarrkirche. In der Gruft befand sich ein sogenanntes Leichenhaus, und auf derselben stand der St. Barbara-Altar. Die Capelle wurde um das Jahre 1442 gebaut, nachdem schon im Jahre vorher Pankraz von Welsberg, Pfarrer in Fassa, ein Beneficium dafür gestiftet hatte. Das Jahr 1792 war das letzte ihres Bestandes; sie wurde abgebrochen und das Beneficium in die Domkirche übertragen. Jetzt führt an ihrer Stelle ein breiter Weg zwischen beiden Sacristeien aus dem alten Friedhofe in die Griesgasse.

f. Die St. Salvatoris-Capelle. In Folge der Zeit wurde der Façade ein Hallenbau gegen Westen vorgelegt, welcher auf mehrere Säulen sich stützte. Man kann weder die Zeit der Erbauung noch die Form und Bauart, welche er hatte, bestimmen. Unter dieser Vorhalle liess der fromme und thatkräftige Domdecan Johann Rieper 1534 an dem nördlichen Thurm eine ganz kleine Capelle mit einem Altar für die im Jahre vorher unter dem Titel *Ss. Salvatoris in monte transfigurati* errichtete Priestercongregation erbauen. Hier wurden die gemeinsamen Gottesdienste dieses geistlichen Bundes gehalten, bis derselbe 1699 wegen des allzu beschränkten Raumes der Capelle in das St. Johannis-Kirchlein übertragen worden ist.

Die bedeutendsten Bauten in der alten Kathedrale wurden aber unter den Fürstbischöfen Georg von Stubai und Cardinal Nikolaus von Cusa vollbracht. Der erste wollte den unvollendeten Thurm an der Südseite in die Höhe führen und anstatt des alten dunklen Chores einen neuen mit besserer Beleuchtung aufbauen. Zu dem Ende bat er sich vom Concil zu Basel eine Bulle erbeten und auch erhalten, worin die Gläubigen zu milden Beiträgen aufgefordert und für eine bestimmte Zeit alle frommen Stiftungen in der Diöcese Brixen, welche nicht einem bestimmten Zweck gewidmet sind, und alles entwendete Gut, dessen Herrn man nicht mehr kennt, innerhalb der Grenzen der nämlichen Diöcese dem Bischof und dem Domcapitel zur Ausführung der Baulichkeiten in der Kathedrale zur Verfügung gestellt werden. Diese Bulle glaube ich hier um des wichtigen Inhaltes wegen beinahe ganz aus dem noch gut erhaltenen Original des domcapitularischen Archives wortgetreu mittheilen zu müssen.

Sacrosancta generalis Synodus *Basiliensis* in spiritu sancto legitime congregata universalem ecclesiam representans. Universis christifidelibus presentes literas inspecturis Salutem et omnipotentis dei benedictionem. Etc. Cum itaque sicut accepimus Chorus ecclesie Brixinen., *que inter alias cathedrales ecclesias provincie Salsburgensis plurimum insignis* existit, adeo obscurus sit, ut inibi hore canonice et alia divina officia nonnunquam propter huiusmodi *obscuritatem* vix congrue et debite decantari possint, et propterea ad ipsius venustatem ecclesie et *ut laudum domino decantandarum organa decentius dirigi valeant,* Venerabilis Georgius Episcopus Brixinen. et dilecti ecclesie filii Capitulum eiusdem ecclesie huiusmodi *antiquum et obscurum demolire et eius loco alium de novo Chorum construere necnon Campanile ipsius ecclesie, quod bone memorie beatus Hartmannus olim episcopus Brixin. fundamento precioso et sumptuoso construi facere ceperit, ulterius continuare et in altum duci atque erigi facere,* et nichilominus ecclesiam sancte Crucis castri Sabinensis, que vetustate incipit consumi, et ad quam utpote multa veneracione dignam, cum in ea que olim cathedrali honore et sede Episcopali Brixinen. tunc Sabinen. vocata decorabatur *viginti sex episcoporum sint corpora recondita,* fidelium populorum causa devocionis eciam ex remotis partibus habetur recursus, reformare et restaurare, reformarique et restaurari facere affectent opere plurimum sumptuoso, ad quorum quidem Chori videlicet novi construccionem, turris ereccionem et ecclesie Sabinen. reformacionem et restauracionem, eo quod Episcopi, Capituli et ecclesie Brixin. huiusmodi fabrice facultates non suppetunt, fidelium subsidia plurimum oportuna noscuntur. Nos igitur piam Episcopi et Capituli predictorum intencionem quam plurimum in domino comendantes . . . . Universitatem vestram rogamus, monemus et hortamur in domino vobis in remissionem peccamimum iniungentes, quatenus de bonis a deo vobis collatis pro construccione, ereccione, perfeccione, restauracione et reformacione predictis pias elemosinas et grata caritatis subsidia erogetis, ut per hoc et alia bona opera, que domino inspirante feceritis, possitis ad eterna felicitatis gaudia pervenire et celestis regni effici possessores. Nos enim de omnipotentis dei misericordia et universalis ecclesie auctoritate confisi omnibus vere penitentibus et confessis, qui ad construccionem, ereccionem, perfeccionem, restauracionem et reformacionem huiusmodi pias elemosinas erogaverint, septem annos et totidem quadragenas

de iniunctis eis penitenciis misericorditer relaxamus. *Preterea omnia et singula hactenus ad pias causas legata et male ablata incerta, et que hinc ad Septennium infra civitatem et diocesim Brixinen. ad causas huiusmodi legata vel ablata fuerint ut prefertur*, pro construccione, ereccione, restauracione et reformacione predictis constituentes atque reservantes illa Episcopo et Capitulo prefatis colligendi et exigendi ac ad premissa fideliter convertendi plenam et liberam auctoritate universalis ecclesie tenore presentium concedimus facultatem. Presentibus, quas eciam per questuarios seu nuncios proprios ipsorum Episcopi et Capituli per civitatem et diocesim Brixinen. dumtaxat prout eis expedire videbitur publicari permittimus, post viginti annos finaliter minime valituris. Dat. Basilee Id. Julii anno a nativitate Domini Millesimo quadringentesimo quadragesimo primo.

Fürstbischof Georg baute nun den Thurm wirklich in entsprechender Höhe auf und versah ihn mit einer Glocke, welche die sechste und zugleich die grösste von allen der Kathedrale angehörigen war. Desshalb erhielt dieser Thurm zur Auszeichnung den Namen Sext-Thurm, während der andere, welcher an der Nordseite sich erhob und die übrigen fünf Glocken bewahrte, der Quint-Thurm genannt wurde und noch jetzt genannt wird. Der Bau des Thurmes scheint um das Jahr 1441 vollendet worden zu sein. Die Glocke, welche ein Gewicht von 64 Centner und 30 Pfund gehabt hat, dürfte zur damaligen Zeit die grösste im Lande gewesen sein und als ein Kunstwerk der Giesserei gegolten haben. Sie hatte eine doppelte Inschrift auf der Wandung; die eine war oberhalb, die andere unten ringsum am Rande. Die erste lautete:

Ore tuo Christi benedictus sit locus iste.
Vos et res vestras benedicat diva potestas,
Crucishoc signum depellat omne malignum.
Ihesus Nazarenus Rex Judeoum.

Untere Inschrift:

Virgo Maria Dei genetrix
Sit semper nostra auxiliatrix.
Salvator mundi salva nos,
O rex glorie veni et adjuva nos.
Cum pace dixit Dominus:
Ex Basan convertam in profundum maris.
Hoc contra signum nullum fiet periculum.
Georgius Episcopus Brixinensis hoc
opus procuravit Anno Domini M.CCCC.XLI.

Im Anfang der Zeilen und zwischen den Worten waren die folgenden Bildnisse und Figuren angebracht, von welchen die meisten öfters wiederholt wurden: Christus auf dem Ölberg, Christus am Kreuze, das Kreuz auf dem Hügel, Christus wie er von den Todten aufersteht, das Haupt Christi, das Osterlamm, das Bild der Gottesmutter Maria, ein Engelkopf, die bekannten Symbole der vier Evangelisten, endlich das Wappenschild des Meisters mit einer Glocke und der Inschrift: *Sigillum Pail Glogengisser.*

Mehr als drei Jahrhunderte lang verkündete die Glocke Freud und Leid der Gegend ringsum, und rief mit ihren feierlichen Klängen die Gläubigen zu den kirchlichen Festen, als sie am 23. Juni 1756 beim Herannahen eines Verderben drohenden Ungewitters zu stark angezogen von den Stützen fiel und durch den Thurm hinab alles vor sich zerstörend bis in den Grund die Trümmer warf. Noch in diesem Jahre wurde sie umgegossen mit einem Gewichte von 59 Centner und 70 Pfund, und am 12. October vom Fürstbischof Leopold geweiht. Tages darauf hatte sie ihren ehemaligen Platz im Thurme wieder eingenommen. Aber es war kaum ein halbes Jahrhundert vorübergeeilt, als sie in der Weihnacht 1809 wieder zersprang und eine ziemlich grosse Kluft aufwarf. Viele Jahre lang hatte die ehedem so stolze Frau mit dumpfem Klageton ihr Weh und Leid der ganzen Umgebung zugerufen; aber es fand sich kein mitleidiges Herz, das sich ihrer erbarmt hätte. Endlich als die Feier der Secundiz des hochseligen Fürstbischofs Bernard Galura herannahte, wurden durch die besondere Verwendung des damaligen Domchor-Beneficiaten Peter von Elzenbaum so viele Beiträge gesammelt, dass die alte Sextglocke wieder zu Ehren gebracht werden konnte. Sie ging aus der Giesserei des Johann Grasmair zu Innsbruck in verjüngter Gestalt, mit einem Gewichte von 69 Centner und 54 Pfund hervor. Am 24. August 1838 ward sie auf den Thurm gebracht und daselbst am 5. September vom Fürstbischof Bernard auf den Namen U. Liebfrauen geweiht.

Ob und was Fürstbischof Georg am Chor der Domkirche erneuert oder umgebaut habe, finde ich nirgends aufgezeichnet. Ja mir scheint die Vermuthung gegründet, dass im alten Chor unter dem genannten Bischof nichts geändert worden ist, um so mehr, da dieser Kirchenfürst schnell und unvermuthet nach der kurzen Regierung von 6 Jahren am 17. December 1443 von dieser Welt schied. Der nachfolgende Bischof Johannes von Hallein führte ebenfalls eine kurze Regierung. Er konnte also um so weniger daran denken, die Restaurations- und Baugedanken seines Vorfahrers auszuführen. Schon im ersten Jahre seiner Regierung (1444) am Erchtag in der Charwoche (7. April) brannte ein bedeutender Theil der Stadt Brixen zusammen. Das Feuer war bei St. Erhard (in der Abendseite der Stadt) ausgebrochen und wälzte sich südwärts bis nahe zum Kloster der Clarissinnen hinab. Auch die fürstbischöfliche Burg wurde davon ergriffen, und einige Menschen fanden hier den Tod. Der alte Münster mit seinen Nebengebäuden scheint verschont geblieben zu sein, wenigstens hat er nicht viel gelitten; eben so blieb die Sextglocke verschont. Vom Jahre 1455 an wurde mehrere Jahre beinahe ohne Unterbrechung gebaut.

Der Fürstbischof und Cardinal Nikolaus von Cusa hat ungeachtet der vielen und harten Schläge, welche ihn

im Kampfe für die Rechte seiner Kirche und seines oberhirtlichen Amtes getroffen haben, doch endlich ausgeführt, was sein Vorgänger Georg von Stubai bereits beschlossen hatte. Papst Nikolaus V. ertheilte im Jahre 1453 auf die Bitte des Cardinals den reumüthigen Büssern, welche an bestimmten Tagen in der Domkirche zu Brixen ein Gebet verrichten und zur Ausführung der nothwendigen Bauten ein Almosen spenden, einen Ablass von 7 Jahren und so vielen Quadragenen: Cupientes igitur, ut ecclesia Brixinen. in honorem etiam dicti Apostolorum principis fundata, *quam ut accepimus dilectus filius noster Nicolaus tt. sancti Petri ad vincula presbyter Cardinalis, ejusdem ecclesie antistes, in suis edificiis renovare proponit*, . . . congruis honoribus frequentetur ac etiam in suis structuris et edificiis reformetur et conservetur: . . . dicti etiam Cardinalis nobis super hoc humiliter supplicantis in hac parte supplicationibus inclinati . . . . omnibus vere penitentibus et confessis, qui in singulis dicti Apostolorum principis et ejusdem ecclesie dedicationis festivitatibus ecclesiam ipsam devote visitaverint annuatim, et ad reparationem et conservationem huiusmodi manus porrexerint adiutrices, in singulis festivitatum huiusmodi diebus . . . Septem annos et totidem quadragenas de iniunctis eis penitentiis misericorditer in Domino relaxamus. Dat. Rome apud S. Petrum Anno Incarnationis dominice Millesimo quadringentesimo quingasimo tertio, Quarto Id. Maij, Pontificatus nostri Anno septimo. Zwei Jahre darauf hat man, wie der Domcapitular Jakob Berghofer in seinen „Notizen" meldet, die Hand an das Werk gelegt. Der alte Domchor wurde abgebrochen und ein neuer aufgeführt. Dies geschah in folgender Weise. Die Apsiden wurden weggenommen, die beiden Mittelmauern der Chorschiffe abgetragen und an die äusseren ein neuer Chorschluss mit fünf Seiten aus dem Zwölfeck angelegt. Über den weiten Raum erhob sich nun ein gothisches Gewölbe, welches von zwei Pfeilern der Vierung und zwei neu aufgeführten im Chorraum getragen wurde. Die Form des Rippennetzes ist im Grundriss des Dr. Resch nicht angegeben und kann desshalb auch nicht mehr bestimmt werden. Übrigens wurde der Neubau aus Hausteinen aufgeführt, wie man noch jetzt beobachten kann. Dass die Kuppel bei dieser Umänderung einging, ist eine von selbst begreifliche Sache, so wie denn auch sehr wahrscheinlich die Arme des Kreuzschiffes neu überwölbt worden sind, um eine sichere und feste Verbindung des alten Gebäudes mit dem neuen zu gewinnen. Auf diesem setzte sich nun ein sehr hohes und steil aufsteigendes Dach, welches nicht nur die weite Chorhalle, sondern auch die Vierung umschloss, und von den beiden Kreuzarmen, in so weit diese über das Langhaus und den Chor hinausreichen, durchkreuzt wurde. Das neue Dach war eine gewaltige Masse; die mit Zinnen gekrönte Giebelmauer ragte weit über die drei Kirchenschiffe empor; man hat es daher gemeinhin das hohe Chordach genannt. „Die Höhe und Schärfe der alten Dachung", schreibt Leopold v. Peisser in seinem Tagebuche, „kann ein jeder Bauverständige von selbsten leichtlich ausraiten, wenn ich sage, dass der Chor mitsammt der Mauerdicke 68 Werkschuhe breit, die halben Stangen aber 52 Werkschuhe lang gewesen sind." Demnach trifft auf eine Basis von 68 Schuhen eine Höhe von bereits 40 Schuhen. Das ganze Werk scheint noch zu Lebzeiten des Cardinals und zwar im Jahre 1462 fertig geworden zu sein. Denn am Scheitel des Gewölbes der Vierung hat sich das Wappenschild desselben bis zur Zeit erhalten als diese Kirche abgebrochen wurde, um der neuen den Platz zu räumen, und eben bei dieser Gelegenheit hat man im grossen Dachknopf, welcher den Giebel des Chorschlusses krönte, die Jahreszahl 1462 mit vergoldeten Ziffern gefunden. Damit stimmen auch die Rechnungen der Domfabrik überein, so weit sie sich noch erhalten haben. Namentlich weisen sie für das Jahr 1462 aus, dass man zur Bedachung des Chores 50.000 verglaste Ziegel, das Hundert zu 50 Kreuzer, zu den zwei Knöpfen auf dem Dache 255 Pfd. Kupfer und zur Vergoldung derselben 160 Ducaten, jeden zu 1 Gulden 9 Kreuzer, angekauft und verwendet hat. Übrigens wurde um diese Zeit auch an den übrigen Gebäuden des Münsters sehr vieles ausgebessert, wiederhergestellt oder umgebaut. Denn nach Ausweis der Fabriksrechnungen dauerten die Bauten vom Jahre 1460—1475 immer fort im Kreuzgang, im Capitelhause, in der Bibliothek, im Archiv u. s. w. Das Gemälde der heil. Ingenuin und Albuin in der domcapitularischen Bibliothek, welche in den ältesten Zeiten das gemeinsame Speisezimmer der Kanoniker war, in neuerer Zeit aber für die sogenannte Studentencongregation als Versammlungsplatz zum gemeinsamen Gottesdienst, jetzt nun in Hörsäle für das k. k. Obergymnasium umgewandelt worden ist, trug ebenfalls die Jahreszahl 1462.

Durch den neuen Bau wurde für den Chor bedeutend mehr Raum und eine bessere Beleuchtung gewonnen, da nun durch die hohen Fenster und die weite Halle hinreichend genug Licht einströmte. Aber es ist auch ein ganz fremdes Element hinzugetreten, welches mit dem alten Bau nicht im Einklang stand oder vielmehr denselben völlig zerstörte. Wie konnten sich wohl die drei Schiffe des Langhauses mit der gleich breiten Halle des Chores vereinen? Jene hatten ihren Abschluss verloren, diese aber konnte keinen Ausgangspunkt gewinnen. Und welcher Abstand oder vielmehr welcher Widerspruch zeigte sich da, wo die hochstrebenden gothischen Bogen der Chorhalle den niedrigeren Seitenschiffen sich anlegten? Das zwischenliegende Querschiff reichte nicht aus, um diese auffallenden Gegensätze zu vermitteln. Zu allen dem fehlte auch im neuen Baue selbst das richtige Verhältniss, indem die Chorhalle in Beziehung auf die Breite viel zu wenig in die Tiefe oder Länge sich erstreckte, und sie konnte auch nicht tiefer angelegt werden, da sie sonst die hart an ihr vorüberziehende Griesgasse ganz durchschnitten hätte.

Durch den neuen Bau hat auch die Krypta und die Aufstellung einiger Altäre Veränderungen erlitten.

Die Chorhalle, welche wir zur klarern Ausscheidung und um des sicherern Verständnisses willen von nun an das **Sanctuarium** nennen werden, weil sie ausschliesslich für liturgische Zwecke, d. h. zur Feier der heil. Geheimnisse bestimmt war, umschloss, wie ich schon oben gemeldet habe, den ganzen Raum, welchen ehedem die drei Chorschiffe eingenommen haben. Sie lag bedeutend erhöht auf der **Krypta**, welche, wie es nach dem Grundriss des Dr. **Resch** erscheint, einen Unterbau von gleicher Ausdehnung bildete. Aus dem Sanctuarium stieg man über vier Stufen in den Priesterchor hinab, welcher so genannt wurde, weil er der Domklerisei zur Abhaltung der kirchlichen Tagzeiten diente. Dieser nahm, wie ehedem, das Viereck im Kreuzmittel ein, war über den Boden der Kirche erhöht, hatte aber keine Krypta mehr unter sich. Beim Abbruch zum Bau der neuen Domkirche im Jahre 1745 hat man noch die Spuren d. h. zerbrochene Säulen und Capitäle von der frühern Krypta hier entdeckt. Demnach ist beim Unterbau, den wir jetzt besprechen, die alte Krypta unter dem Sanctuarium in der Breite nach beiden Seiten hin und in der Länge bis zum Chorschluss erweitert, jener Theil aber, welcher unter der Vierung bis zum Langhaus vordrang, eingeschüttet worden. Aus dem Sanctuarium führten zu beiden Seiten des Chores Stiegen von siebzehn Stufen in das Kreuzschiff hinab. Neben diesen Stiegen öffneten sich zu beiden Seiten die Eingänge in die Krypta, zu welcher man wieder über sechs Stufen hinabsteigen musste. Aus dem Chor endlich gelangte man von der dem Langhause zugewandten Seite, wo der Altar des heil. Stephanus stand, auf Stiegen von zehn Stufen, welche zu beiden Seiten des genannten Altars sich herabsenkten, in das Mittelschiff des Langhauses hinab.

Im Sanctuarium stand unter dem Scheitel des Gewölbes gegen den Chorschluss der **Hochaltar**, welcher sammt der neuen Chorhalle vom Fürstbischof **Georg Golser** am 11. Juni 1472 zu U. L. Frauen-Himmelfahrt eingeweiht worden ist. Beim Abbruch im Jahre 1745 hat man daselbst die folgende Aufzeichnung gefunden: **Nos Georgius** dei gratia Episcopus Brixinensis, anno domini M.CCCC.LXIIII. per venerabile Capitulum dictae ecclesiae nona Sept. Electus, anno M.CCCC.LXXII. chorum ejusdem ecclesiae et istud altare majus consecravimus assistentibus nobis reverendo Patre et D. D. *Johanne* Episcopo Tridentinensi et etiam reverendo Patre D. D. *Albertino* Episcopo Esiensi. Et in testimonium hujus banc cartam manu propria scripsimus. Facta est autem haec consecratio in festo s. Barnabae Apostoli, quod fuit XI. Junii. Patroni hujus sanctae ecclesiae Brixinensis: s. *Petrus* et s. *Paulus* Apostoli, s. *Cassianus* Martyr et primus Episcopus Sabionensis ecclesiae, quae Brixinam per s. Albuinum est translata, s. *Ingenuinus* Sabion. Episcopus, s. *Albuinus* primum Sabion. postea ut praemittitur Brixin. Episcopus. Der Altarstein hatte um den Rand die folgende Inschrift: Anno domini M.CCCC.LVI. *Daniel Rot* Capplanus s. Oswaldi scholvreit (vielleicht solvit) et dedit lapidem istum ad laudem s. Virginis Mariae et Apostolorum Petri Pauli, Ingenuini, Albuini et omnium sanctorum. Der Hochaltar scheint also gleichzeitig mit dem neuen Chor gebaut worden zu sein. Der Umstand, dass sowohl dieser als jener so spät geweiht worden ist, lässst sich aus den damaligen Verhältnissen erklären. Der Cardinal Nikolaus von Cusa genoss auf dem bischöflichen Stuhl keine ruhige Stunde, und am Ende musste er ihn sogar flüchtig verlassen. Der nachfolgende Bischof Georg Golser wurde mehr als sieben Jahre lang vom Papst nicht anerkannt und erhielt erst im Mai 1472 die bischöfliche Weihe, so dass die Consecration des Chors und des Hochaltars in unserer alten Kathedrale wahrscheinlich die erste seiner bischöflichen Verrichtungen gewesen ist. Diesen Altar liess der Fürstbischof und Cardinal Andreas von Österreich im Jahre 1599 neu herstellen. Der treffliche Bildhauer Hans Reichle, aus dessen Meisterhand die schönen Statuen in den Corridornischen der fürstbischöflichen Hofburg hervorgegangen sind, hat die architektonischen Arbeiten und die Statuen, Hans Schmid aber das werthvolle Gemälde dazu verfertigt, welches das Hinscheiden der Gottesmutter Maria vorstellt und jetzt in der St. Johannis-Capelle auf der Bor gesehen wird. Es wäre zu wünschen, dass dasselbe abgestaubt und aufgefrischt würde. Es dürfte an jedem Platze als achtungswerthes Kunstwerk sich bewähren.

Hinter dem Hochaltar war an der Mittelwand des Chorschlusses der St. **Cassians-Altar** angebracht. Unter demselben in der Gruft stand der **Altar der HH. Bischöfe Martin und Nikolaus**. Der erste von diesen beiden Altären ist später wieder ganz neu hergestellt und am 14. August 1644 vom Brixner Weihbischof Crosini geweiht worden. Die Altäre, welche ehedem in den Nebenapsiden aufgestellt waren, haben in entsprechender Weise ihren Platz im Sanctuarium gefunden, nämlich der zu den HH. **Aposteln** in der rechten, d. h. der Evangelseite, und der zur h. **Agnes** gerade gegenüber auf der linken Seite. Auch diese zwei Altäre wurden später neu gebaut, und sind am 8. Mai 1662 vom Brixner Weihbischof Jesse Berghofer eingeweiht worden. Ausser den genannten Altären war im Sanctuarium nur noch der **bischöfliche Thron** auf der rechten Seite neben dem Pfeiler aufgerichtet.

Der **Priesterchor** oder das **Presbyterium** war auf den beiden Seiten gegen das Kreuzschiff durch höher aufsteigende Mauern und auf der Seite gegen das Langhaus durch ein Eisengitter abgesondert. An diesem Gitter hing ein beweglicher Vorhang, welcher nur zur Zeit, da auf dem Hochaltar der Gottesdienst stattfand, rückgezogen und geöffnet wurde. Den beiden Seitenmauern entlang vertheilten sich die Sitze für den Klerus, nämlich unmittelbar an die Mauer lehnten sich die erhöhten Stalle der Kanoniker, tiefer lagen die der Chorherrn zu U. L. Frauen und der

Dombeneficiaten. Den untersten Platz nahmen die Stühle für die Zöglinge der Domschule und des Priesterseminars ein. Vorne am Gitter hinter St. Stephans Altar war in der alten Zeit der bischöfliche Thron aufgerichtet, später aber und zwar wahrscheinlich im Verlauf des XVII. Jahrhunderts, da allmählich der figurirte Gesang und die Musik in der Kathedrale eingeführt wurde, baute man daselbst eine Orgel für die Musiker, denen auch hier ein Platz ausgesondert und eingeräumt worden ist. Allerdings konnte ein gut besetztes Orchester daselbst wohl nicht Raum genug finden.

Dies sind die Veränderungen, welche der alte Münster unter den Fürst-Bischöfen Georg von Stubai, Nikolaus von Cusa und Georg Golser erfahren hat. Ich darf noch hinzufügen, dass die beiden Altäre in den Kreuzarmen, nämlich St. Augustins- und St. Margreten-Altar wegen der Bauten im Chor wahrscheinlich auch abgebrochen und neu aufgeführt worden sind, aber ihren alten Platz immerhin behauptet haben. Von nun an ist die Domkirche ohne wesentliche Veränderungen in ihrem alten Zustande verblieben, bis sie im J. 1745 abgebrochen wurde und der neuen den Platz räumte.

Der Vollständigkeit wegen will ich noch kurz anführen, was Fürst-Bischof Christoph Andre Baron v. Spaur für seine Kathedrale gethan hat. Dieser ausgezeichnete Kirchenfürst hegte eine besondere Verehrung zu den heiligen Bisthumspatronen und liess zwei Mausoleen in der Domkirche bauen, um die Reliquien derselben dort aufzubewahren. Das eine dieser Mausoleen wurde für die HH. Ingenuin und Albuin in der Mitte des südlichen Kreuzarmes (1603) und das andere für die Bischöfe Hartwig und Hartmann in der Mitte des nördlichen Kreuzarmes (1605) aufgerichtet. Auch an den Thürmen, welche mit der Zeit sehr schadhaft geworden waren, erprobte Christoph Andre seine Sorgfalt für das Haus Gottes. Insbesonders bedurfte der ältere und durch frühere Brände sehr geschwächte Quint-Thurm, welcher niedriger als der Sext-Thurm war, einer Ausbesserung und Befestigung. Beide Thürme sind nun auf Kosten des genannten Fürst-Bischofs in guten Stand hergestellt und der erstere, d. h. der Quint-Thurm gleich hoch mit dem andern in neuer Gestalt mit Kuppeln aufgeführt worden. Eine Inschrift wurde an diesem Thurm zur Erinnerung angebracht, welche also lautete:

QVa M te Christophoro an Drea reparante SVperbis!
QVM ConCLagrabas, sICCine tVrris eras!

Die erste dieser Zeilen enthält das Jahr der Restauration (1612); die andere erinnert an einen Brand, welcher im Jahre 1363 soll stattgefunden haben, von welchem man jedoch anderwärts nichts aufgezeichnet findet; daher ich von demselben auch gar keine Erwähnung gemacht habe.

Im Jahre 1611 ebenfalls unter dem Fürst-Bischof Christoph Andre ist die Rosari-Bruderschaft errichtet worden. Man wählte als Bruderschaftsaltar den alten Altar des heil. Stephanus, welcher später wahrscheinlich auf Kosten der Bruderschaft neu gebaut worden ist. Dies geschah zu den Zeiten des Brixner Weihbischofs Anton Crosini (1624—1647), welcher denselben zu Ehren U. L. Frauen vom h. Rosenkranz eingeweiht hat. Beiläufig um ein Jahrhundert später, nämlich im Jahre 1724, verlor auch der St. Margreten-Altar sein altes Patrocinium; er wurde neu hergestellt und zu Ehren des h. Johannes von Nepomuk eingeweiht. (Schluss folgt.)

Die kunstarchäologische Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines.

Von Karl Weiss.

(Schluss.)

Kreuze. Von den zur Ausstellung gelangten 18 Kreuzen waren insbesonders drei von besonderem archäologischem Interesse. Das eine derselben, ein Eigenthum des Stiftes Hohenfurth in Böhmen, war aus vergoldetem Silber und reich mit Email, Perlen und Edelsteinen geschmükt. Auf der Rückseite erblickte man auf *emaux cloisonnès* ausgeführt, die im byzantinischen Charakter gehaltenen und mit griechischen Inschriften versehenen Brustbilder von Heiligen; die Vorderseite des Kreuzes war mit Filigranirungen bedeckt, die jedoch nicht wie die Emaildarstellungen der Rückseite dem XII. Jahrhunderte, sondern einer späteren Epoche angehören dürften, wie überhaupt das ganze Kreuz Spuren wiederholt vorgenommener Restaurationen an sich trägt. — Das zweite, ein dem Stifte Zwettl angehörendes Vortragekreuz, litt zwar gleichfalls viel durch spätere Restaurationen, ohne dass jedoch die Grundform desselben verändert wurde. Nach einer auf der Rückseite des Kreuzes angebrachten Inschrift liess dasselbe Abt Bohuslav im Jahre 1259 anfertigen, sodann Abt Johann Bernhard im Jahre 1659 renoviren, worauf es im Jahre 1859 neuerdings einer bedeutenden Restauration unterzogen wurde. Insoweit eine nicht ganz erschöpfende Untersuchung des Objectes eine Beurtheilung zulässt, so dürften noch dem XIII. Jahrhundert sämmtliche Filigranverzierungen der vordern und rückseitigen Flächen des Kreuzes angehören; ebenso die Figur des gekreuzigten Christus; wenigstens tragen erstgenannte Ornamente entschiedenen romanischen Charakter an sich. — Als ein Prachtstück der Goldschmiedekunst des XIV. Jahrhunderts erweckte allgemein Bewunderung das grosse aus Gold angefertigte Reliquienkreuz des Stiftes Melk. Dasselbe, mit kleeblattförmigen Enden versehen, ist aus Goldblechen zusammengesetzt. Die Vorderseite zeigt Christus am Kreuze in getriebener Arbeit, in den Kleeblattenden der Kreuzesarme sind die vier Evangelisten, alle, mit Ausnahme Johannis, mit den Köpfen ihrer Thiersymbole dargestellt. Die Rückseite ist reich mit Perlen und ungeschliffenen Edelsteinen

geschmückt, der Grund der Flächen des Kreuzes vollständig mit Laubwerk filigranirt, die inneren Bogen um die Evangelisten sind theilweise emailirt. An jedem Kleeblattende der Rückseite erblickt man in einem Dreiecke drei Kronen. Fuss und Ständer des Kreuzes sind eine spätere Arbeit. Sowohl die schöne Form des Kreuzes und die reiche geschmackvolle Ausschmückung als auch die feine ausdrucksvolle Durchbildung der Figuren und die Zartheit der Ornamente stellen dieses Werk in die Reihe der vorzüglichsten Goldschmiedearbeiten dieser Epoche und man kann daraus ungefähr ermessen, was dieses Handwerk in seiner Blüthezeit zu leisten im Stande war. Weniger ansehnlich in seiner äusseren Erscheinung aber nicht minder werthvoll war ein zweites Reliquienkreuz des Stiftes Melk aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Es zeigte uns die Technik des Goldschmiedehandwerkes auf dem Höhenpunkte seiner Entwicklung. Über dem aus einer sechsblättrigen Rose gebildeten Fusse, auf welchem geschwungene Blätter durchbrochen aufliegen, erhebt sich als Stiel und Nodus verschlungenes Astwerk; darüber ragt das Kreuz empor, dessen Ränder mit zarten Blätterranken, die Ausgänge der Arme mit aus Laubwerk hervorragenden Perlen geschmückt sind. Im Durchschneidungspunkte der Kreuzesschenkel ist und zwar vorne unter einem reichen Baldachin ein zartes Elfenbeinrelief, die Aufnahme Mariens darstellend, auf der Rückseite das Bild des Apostels Petrus auf Goldgrund gemalt, angebracht. Vom rein stylistischen Standpunkt mögen allerdings gegen die künstlerische Ausführung dieses Kreuzes mancherlei Einwendungen zulässig sein und man fühlt es wohl auch heraus, dass das ganze Werk einer Epoche zufällt, in welcher die individuelle Phantasie einen immer grösseren Spielraum zu erringen gewusst hat, aber die kunstgeübte Hand, welche dieses Werk schuf, bewährte eine Zartheit der Empfindung, eine Gewandtheit der Technik und einen Sinn für Anordnung, welche mit Recht das Erstaunen der Kunstkenner hervorrief. Aus diesem Grunde können wir bei diesem Anlasse den lebhaften Wunsch nicht unterdrücken, dass dieses Kreuz einer sorgfältigen Reinigung und Ausbesserung in einzelnen Theilen unterzogen wird. Nur möge hiebei mit aller Vorsicht zu Werke gegangen und die Restauration solchen Händen anvertraut werden, die ihre Aufgabe mit Gewissenhaftigkeit und Fachkenntniss lösen. Von den übrigen ausgestellten Kreuzen sind zu bemerken zwei byzantinische Kreuze (XII. und XIII. Jahrhundert), von denen das eine dem ruthenischen Nationalhause in Lemberg und das zweite Herrn Leemann in Wien eigenthümlich angehört; beide gehören in die Reihe jener fabriksmässigen Arbeiten, wie sie nicht selten aus jener Epoche noch anzutreffen sind; ferner ein Patriarchenkreuz aus der geistlichen Schatzkammer der Hofburgcapelle (Ende des XV. Jahrhunderts), auf dessen Fusse Wappenschilde des Hauses Anjou auf weissem und blauem Emailgrunde angebracht sind, und zwei Vortragekreuze aus dem XV. Jahrhundert, Eigenthum des Herrn H. Gasser, von welchen das eine aus Holz angefertigt und mit getriebenen Messingblechen bekleidet ist, das zweite dagegen aus Krystall mit Bronzeeinfassungen besteht.

Stickereien und Webereien. Eine überaus reiche Ausbeute bot die Ausstellung auf diesem Gebiete der mittelalterlichen Kunst und fast das bedeutendste, was Österreich — wenigstens aus der romanischen Epoche — an Stickereien aufzuweisen hat, war darin vertreten. Wir verweisen hiebei vor allem auf die prachtvollen liturgischen Gewänder des Stiftes St. Paul in Kärnthen und der Nonnenabtei Göss in Steiermark. Den Freunden der Schriften der k. k. Central-Commission sind dieselben bereits hinreichend bekannt, indem erstere Gegenstand einer umfassenden Abhandlung im IV. Bande des „Jahrbuches“ waren, und letztere im II. Jahrgange der „Mittheilungen“ ausführlich beschrieben wurden. Wir haben daher auch nicht nothwendig hier näher darauf einzugehen und bemerken nur, dass dieselben sowohl hinsichtlich der in allen Einzelnheiten durchgeführten Stickkunst als auch in Bezug auf Reichthum der Darstellungen kaum von anderen in Europa noch vorhandenen ähnlichen Kunstüberresten übertroffen werden dürften [1]).

[1]) Von Wichtigkeit scheint es uns indess, auf die Betrachtungen hinzuweisen, welche der Verfasser der Artikel der „Wiener Zeitung“ über die Ausstellung des Alterthumsvereines (Jahrg. 1860, Nr. 288) an diese Gewänder namentlich mit Bezug auf die häufig an den Stickereien und Webereien der romanischen Kunstepoche vorkommenden Thierbildungen knüpft. Dieselben scheinen uns geeignet irrige Vorstellungen über die symbolische Bedeutung dieser Thierdarstellungen zu berichtigen.

„Unsere Zeit, heisst es in dem genannten Artikel, steht mit Erstaunen diesen Wundern des Fleisses und der Ausdauer gegenüber, und auch jener, der in seinen Anschauungen von freieren Grundsätzen sich bestimmen lässt, muss tiefe Achtung der Glaubensinnigkeit einer Zeit zollen, die ohne Abirrung und Ermüdung der Ehre des Höchsten Tage und Jahre einer gleichförmigen Beschäftigung zum Opfer brachte. Aber solche Erzeugnisse waren nicht das blosse Werk eines Einzelnen, dessen Lebensdauer sie bei weitem überdauert hätten. Frühzeitig, gewiss aber schon seit dem XI. Jahrhunderte, wurden in grösseren Benedictiner Abteien mit der Aufgabe der Anfertigung kirchlicher Ornate und Utensilien einzelne besonders geschickte „*brambusicarii, brendatores*“ entweder im Bereiche des Klosters betraut, oder man legte auch, getrennt von der Abtei, auf Höfen „*metairies*“, d. i. umfangreiche Institute an, wo unter Leitung eines kunsterfahrenen Klostergeistlichen der Bedarf an Paramenten und Stickereien sowohl für die Abtei selbst, als auch zuweilen für befreundete Äbte, Bischöfe oder auch für einzelne Glieder des Secularklerus angefertigt wurden. Mit dem XII. Jahrhundert sehen wir die Kunst der Stickerei auch in den frommen Frauenklöstern gehegt und gepflegt. Die weiblichen Klöster schienen den besonderen Beruf gehabt zu haben, für die Zierde der Kirchen mit grosser Hingebung thätig zu sein, und als im XIII. Jahrhundert das Städteleben zur reichen Blüthe gelangte, waren es reiche Bürger- und Patriziertöchter, welche diese Kunst, die bisher nur im Dienste der Kirche zur Anwendung kam, aus dem Kloster in das Haus des Bürgers, in die Schlösser und Burgen des Adels verpflanzten und die Erzeugnisse dieser Kunst bald für den Luxus und wohnliche Zwecke an Profangewändern und Mobilargegenständen zur Anwendung brachten. Hieraus erklärt sich die Blüthe dieses Kunstzweiges im Abendlande, für welche wir, wie für viele technische Kunstzweige des Mittelalters, die Anregung im Oriente zu suchen haben. Byzanz, Alexandrien, Damascus und Jerusalem waren nicht nur vor und nach der Epoche der Kreuzzüge die Stapelplätze, wo Handelsleute und reiche Pilger ihren Bedarf an kostbaren Seidengeweben und Stoffen bezogen, sie waren während des XI. und

An Alter und Kunstwerth zunächst standen diesen Gewändern eine Casula aus dem Stifte St. Peter in Salzburg (X. und XI. Jahrhundert), bestehend aus einem orientalischen Seidenstoff in mattem Grün mit kreisförmigem Muster, innerhalb demselben je zwei geflügelte Löwen, in den Zwischenräumen waren je zwei Vögel bei einem Baume angebracht; und eine Casula aus dem Domschatze zu Brixen (XII. Jahrhundert), aus Seide gewebt mit prachtvoll stylisirten Adlern auf Purpurgrunde. Eine grosse Anzahl Casulen aus der gothischen Epoche, die durchgehends schon den modernen Zuschnitt hatten, repräsentirten die Stickkunst und Weberei des XV. und XVI. Jahrhunderts und wir heben unter diesen hervor die Messgewänder aus Friesach und Milstatt in Kärnthen, aus Admont in Steiermark und aus Leutschau in Oberungarn. — Auch mehrere Mitren schückten die Ausstellung. Abgesehen von dem hohen kunstgeschichtlichen Werthe derselben, da drei derselben dem XII. Jahrhundert, eine dem XIII. Jahrhundert und die fünfte dem XIV. Jahrhundert angehört und theils aus prachtvollen Seide- und Goldstoffen gewebt, theils aus Seide gestickt waren, boten sie zugleich einen höchst interessanten Vergleich der formellen Umgestaltung dieses bischöflichen Kopfschmuckes. Die drei ältesten Mitren sind Eigenthum des Domschatzes und Stiftes St. Peter zu Salzburg, die aus dem XIII. Jahrhundert stammende ist Eigenthum des Domschatzes zu Salzburg und jene aus dem XIV. Jahrhundert gehört der Abtei Admont in Steiermark und ist in diesen Blättern bereits ausführlich beschrieben worden [1]. — Ein Meisterwerk kirchlicher Stickkunst war ein Antipendium aus dem XIV. Jahrhundert, Eigenthum das Domschatzes zu Salzburg, ein zweites Altartuch aus dem XIII. Jahrhundert, welches der Dechantei Göss in Steiermark angehört, wurde gleichfalls in diesen Blättern schon besprochen; ein sehr interessantes Antipendium aus dem XV. Jahrhundert hatte Director Koch ausgestellt. Vom letztgenannten muss man nur bedauern, dass blos Bruchstücke vorhanden sind.

XII. Jahrhunderts zugleich die Fundorte, von wo byzantinische, arabische und persische Stickereien von grossem Reichthum und grosser Kostbarkeit für Ausstattung der gottesdienstlichen Gewänder von den damals aufblühenden Kirchen des Abendlandes vielfach begehrt wurden. Aber auch hier waren bereits mit dem Schlusse des XI. Jahrhunderts die Mauren im südlichen Spanien und die Saracenen in Sicilien und Calabrien unausgesetzt in Thätigkeit, für den grossen Welthandel kostbare gestickte Arbeiten anzufertigen. Wir müssen uns diese Thatsache gegenwärtig halten, um bei Beurtheilung des Formenreichthums, den wir bei Erzeugnissen der abendländischen Stickkunst begegnen, nicht der Phantasie unserer Vorfahren das zuzuschreiben, was in Wahrheit nur als eine mehr oder weniger gelungene Nachahmung überkommener Formen anzusehen ist. Wir weisen zur Bestätigung dessen nur darauf hin, dass die aus der Verschlingung und Durchbrechung gerader Linien gebildeten Ornamente, welche wir auf den Abtheilungsstreifen der ältesten Casula von St. Paul, ferner auf den Gewändern und dem Antipendium von Göss in Steiermark treffen, durchaus Nachbildungen gleichartiger Ornamentirungen sind, deren Ursprung aus dem Oriente leicht nachzuweisen ist, wie auch in jener Reihe von Thierbildungen auf der Casula aus dem Stifte Göss, welche man, freilich auf Grundlage einer nur oberflächlichen Kenntniss der mittelalterlichen Physiologien, als bedeutungsvolle Thiersymbole hinzustellen versuchte, eben nur freie Nachahmungen orientalischer Thierbildungen zu erkennen sind, welchen entweder überhaupt gar keine, bestimmt aber keine christliche Deutung zu Grunde gelegt werden kann. Ist doch auch jenes bandartige Pflanzenornament, das man bis nun als ein specifisches Kennzeichen romanischer Kunstübung zu betrachten gewohnt war, sowohl auf byzantinischen als auch auf orientalischen Kunstwerken in sicherer Weise nachzuweisen, wie dies nebst der Erforschung etrussischer Kunstwerke schon der blosse Anblick jenes orientalischen, dem Stifte Klosterneuburg angehörigen Elfenbeinkästchens darthut, welches die Ausstellung des Alterthumsvereines der Beschauung vorführt."

Endlich waren auch zwei plastische Stickereien aus dem XV. Jahrhundert und zwei Teppiche ausgestellt, von welchen letzteren jener des Bisthums zu Gurk aus dem XVI. Jahrhundert stammend, durch die auf demselben gewirkten symbolischen Darstellungen besondere Beachtung fand.

Ausser den hier angeführten kirchlichen Gegenständen waren noch zahlreiche andere sehr werthvolle kirchliche Objecte in der Ausstellung vorhanden und darunter vorzugsweise höchst interessante Elfenbeinschnitzereien. Wir verweisen hiebei vor allem auf die prachtvolle Elfenbeintafel des Stiftes Heiligenkreuz. Auf derselben ist eine Umrahmung von Akanthusblättern, der heil. Gregor am Schreibpulte dargestellt mit dem Griffel in der Hand und der Taube an seinem Ohre. Über der letzteren erhebt sich von zwei Säulen getragen gleichsam als Baldachin, ein Bauwerk mit Thürmen und Zinnen; in der unteren Abtheilung des Schnitzwerkes erblickt man drei schreibende Mönche. Gregor hat als Bekleidung eine lange Tunica, ist bartlos, mit etwas breitem Gesichte und kurzer Gestalt; ebenso bekleidet sind die Mönche und sämmtliche Figuren überhaupt kurz und gedrungen. Die ganze Architectur hat entschieden römischen Charakter. Im Katalog ist als Zeitpunkt der Anfertigung dieses merkwürdigen Elfenbeinschnitzwerkes das XII. Jahrhundert angegeben und es sind auch mancherlei begründete Anhaltspunkte für diese Ansicht vorhanden. Aber andrerseits fehlt es nicht an Stimmen [2], welche es dem VI. Jahrhundert zuweisen. „Der grosse Styl", bemerkt A. Essenwein, „die sorgfältige Ausführung, die reine Architectur, die Auffassung der Figuren, der Styl der Gesichter insbesonders, der ganz spätrömisch ist, die Eintheilung der Composition, die ganze Formenentwicklung sind so verschieden und stehen so viel höher als die besten italienischen Schüler des XII. Jahrhunderts, sind antiker als selbst die Arbeiten des Nicola Pisano im XIII. Jahrhundert, so dass das Relief eher älter sein konnte als das VI. Jahrhundert, wenn nicht der dargestellte Gegenstand auf dieses als früheste Zeit der Entstehung hinweisen würde." — Einen vorzüglichen und einen seltenen Bestandtheil der Ausstellung bildete der kostbare romanische Faltstuhl des Stiftes Nonnberg in Salzburg mit seinen wahrscheinlich dem XI. Jahrhundert angehörenden Elfenbeinschnitzereien. Er ist aus Holz, roth bemalt

[1] Mittheilungen 1860, S. 236.

[2] Vergl. Organ für christl. Kunst, J. 1861, S. 53.

und auf allen Flächen sind Elfenbeinschnitzereien eingelegt. Die Obertheile der beweglichen Enden schliesslich mit prachtvoll stylisirten Löwenköpfen aus Elfenbein — die unteren Theile mit Adlerklauen aus Bronze geschmückt. Die Schnitzwerke der Flächen bestehen theils aus — dem Mönchsleben entnommenen Scenen, theils aus Heiligengestalten und Ornamenten. Die Seitentheile, zwischen welche das Sitzleder gespannt ist, sind gleichfalls mit Elfenbein-Reliefs eingelegt und am oberen Rande mit je zwei sehr schön stylisirten Drachen ausgestattet. Dem XI. Jahrhundert gehören indess nur die Elfenbeinschnitzereien an, der Stuhl selbst dürfte im XIV. oder XV. Jahrhundert — aber ohne Zweifel nach dem Muster eines älteren — angefertigt worden sein.

Von den übrigen Elfenbeinschnitzereien erwähnen wir ein Relief aus dem Stifte Seitenstetten mit der Darstellung Christi, welcher auf einem Kreuze sitzt und die Füsse auf dem Regenbogen gestützt hält. Dasselbe würde in Hinsicht seiner stylistischen Auffassung unbedingt in das XII. Jahrhundert zu setzen sein, wenn nicht gegen dessen Echtheit Zweifel erhoben werden müssten. Ein sehr schönes Diptychon aus dem XIII. Jahrhundert und ein Relief aus dem XIV. Jahrhundert hatte das Stift Klosterneuburg, mehrere Elfenbeintäfelchen aus dem XIII., XIV. und XV. Jahrhundert das Stift Neukloster in Wiener-Neustadt, die Herren Leemann und Kaff in Wien und das ruthenische Nationalhaus in Lemberg eingesandt; überdies waren überaus zahlreiche und ausgezeichnete Elfenbeinarbeiten aus dem Gebiete der Profankunst in der Ausstellung vorhanden.

Mittelalterliche Holzsculpturen waren verhältnissmässig wenige ausgestellt, woran wohl zunächst der Mangel an Raum Schuld haben mochte; aber unter den wenigen Objecten war eines von reizender Schönheit und verdiente daher mit Recht die Bewunderung der Kunstfreunde. Dasselbe bestand aus einer Gruppe von drei nackten, mit den Rücken einander zugewendeten Figuren, von denen die eine einen jungen Mann, die andere eine junge und die dritte eine alte Frau darstellte. Alle drei Figuren waren bemalt und es ist unzweifelhaft, dass sie ein Werk der Plastik des XV. Jahrhunderts sind, aber von einer Vollendung und Naturwahrheit in den Formen, wie sie selbst in moderner Zeit kaum besser und lebensvoller aufgefasst werden können.

Eine Specialität der Ausstellung bildeten 44 Stück mittelalterliche Convent-, Städte- und Marktsiegelstempel theils in Silber, theils in Messing. Freunden der Sphragistik war die seltene Gelegenheit geboten, fast alle noch erhaltenen alten Siegelstempel des Erzherzogthums Österreich und des Herzogthums Salzburg vom XIII. bis XV. Jahrhunderts hier vereinigt zu sehen und jenem interessanten und wichtigem Zweige der Alterthumskunde ein aufmerksames Studium zu widmen.

Wir schliessen diese kurze Darstellung der in der Ausstellung vorhanden gewesenen Gegenstände der „kirchlichen Kunst“ mit der Bemerkung, dass sie keinen andern Zweck gehabt hat, als auf den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der wichtigeren Objecte aufmerksam zu machen. Eine ausführliche und erschöpfende Schilderung derselben steht in den Publicationen des Alterthumsvereines zu erwarten.

Archäologische Notizen.

Über den mittelalterlichen Kunstausdruck Galiläa.

In die Vorstellungs- und Kunstweise des Mittelalters im Abendlande spielt die Bekanntschaft mit den geheiligten Örtlichkeiten Palästina's und den daselbst geläufigen Traditionen in einem viel höheren Grade herein, als sich auf den ersten Blick darbietet. Ohne des Näheren hierauf einzugehen, heben wir den so schwer zu enträthselnden Ausdruck „Galiläa“ hervor, der ohne die Bezugnahme auf dies beregte Verhältniss unverständlich bleibt.

Möge mir der Leser nun einige Augenblicke in jene Zeiten und an jene Orte folgen, welche für den vorliegenden Gegenstand von Belang sind; das scheinbare Gewirre wird sich lösen. Jesus hatte auf dem Wege nach Gethsemani zu den Aposteln gesagt: „Wenn ich auferstanden sein werde, werde ich Euch nach Galiläa vorausgehen“. Matth. XVI, 32. Der Engel am Grabe des Herrn lässt den Petrus und die Apostel an diese Worte erinnern und fügt hinzu: „Dort werdet ihr Ihn sehen“; XXVIII, 16. aber ist gesagt: „die eilf Jünger nun gingen nach Galiläa, auf den Berg, wohin sie Jesus beschieden hatte“.

Obwohl hier von der Provinz Galiläa die Rede ist, so wusste gleichwohl die Sage eine der heiligen Stadt näher gelegene Örtlichkeit dieses Namens anzuführen. In dem apokryphen Evangelium des Nikodemus wird die Nordkuppe[1]) des Ölberges als Galiläa bezeichnet, über welche der Weg nach Galiläa geführt habe. Im XIV. Jahrhundert hielt man diesen Punkt für den Ort, woselbst der Auferstandene den daselbst versammelten Jüngern erschien. Im XVI. Jahrhundert erlosch diese Sage über diese Kuppe und es ward dafür hier der Standort der Engel angenommen, welche bei der Himmelfahrt zu den Aposteln sprachen: Viri Galilaei etc. Desshalb hiess der Ort „Viri Galilaei oder Galilaea schlechthin“.

An einem ganz anderen Orte wurde im XII. Jahrhundert der Erscheinung des Auferstandenen gedacht, zwar auch auf einer Anhöhe und ausserhalb Jerusalems, aber nicht im Osten, sondern im Süden derselben, nämlich auf dem Berge Zion. Auf der Mittagsseite des Zion, fast auf dessen Scheitel, vor dem Zionsthor und der Stadtmauer stand die Zionskirche[1]).

Nach Berichten von 1102 und 1103 waren in dieser Kirche zwei Capellen, von welchen die südliche „Galilaea des Berges Zion“ genannt ward, weil laut diesem Berichte hier die Erscheinung des Auferstandenen vor den versammelten Jüngern verehrt wurde. Man nahm somit hier die Stelle jenes Saales an, in welchem sich die Jünger bei verschlossenen Thüren zu versammeln pflegten. Schon das früheste Alterthum verehrte auf Zion den Saal des letzten Abendmahles, von welchem hinweg Christus gegen den Ölberg ging. Auf

[1]) Tobler, dritte Wanderung nach Palästina, 356.

[1]) Tobler: Topographie II, 107 mit den ausführlichen Belegen. Vgl. dessen Siloahquelle S. 74.

dem Wege dahin sprach Er die angeführten Worte. Theils desshalb, theils weil die Apostel auch Galiläer hiessen, nannte man nicht nur die beregte Stätte auf Zion, sondern den ganzen Weg bis an den Ölberg Galiläa, wie Eugesippus um 1140 berichtet. Nach den Ergebnissen des hierüber competenten, unermüdlichen Forschers Tobler lief zur Zeit der Kreuzfahrer dieser Weg von der Zionskirche im Süden der Stadtmauer gegen das Josaphatsthal an der Anhöhe hin, dann an der Westseite dieses Thales unter der Tempelmauer, bei deren Ostthor (Goldenes Thor) ein Cömeterium lag. Von hier gelangte man dann in nördlicher Richtung zum Garten Gethsemani und auf den Gipfel des Ölberges mit der Himmelfahrtskirche. Nimmt man nun noch dazu, dass bis zum Jahre 1187 auch das Prätorium des Pilatus auf dem Zion angenommen war, wodurch dieser Weg Galiläa eine noch grössere Bedeutung für die christliche Verehrung hatte, indem er wirklich die Hauptmomente der Erlösungsgeschichte enthielt oder verknüpfte, so wird man es keine gewagte Behauptung mehr nennen können, wenn ich in diesem Wege Galiläa und dessen Nachbildung im Abendlande die früheste Form der Leidenswege mit den einzelnen Stationen erkenne. Die christliche Andacht wollte den Herrn auf seinem Leidensgange gegen den Ölberg und dort zu den einzelnen Orten seiner Leiden bis zum Grabe und zu jener Stätte begleiten, woselbst die versammelten Apostel den vom Tode Erstandenen sahen und anbeteten.

Die Stationen waren Ruhestätten für die Betrachtung der Hauptmomente der Erlösung und desshalb durch Capellen, Oratorien oder einfache Bildstöcke ausgezeichnet. Im Abendlande suchte man allen, welche die heilige Stadt nicht besuchen konnten, in der Anlegung solcher Erinnerungsstätten Ersatz zu bieten und der Zusammenhang des Gottesdienstes mit dem Andenken an die Erlösung bot den substantiellen Anknüpfungspunkt für derartige Anlagen eben so sehr, wie für die Verbindung der Kirche mit den geistlichen Schauspielen. Darum findet man zu jener Zeit alles im Anschlusse an die Feier des Gottesdienstes in der heiligen Messe, alles im Zusammenhange mit dem Kirchengebäude, was sich nur immer auf Göttliches bezog. So wurde am Ostertage unter Vortragen des Kreuzes eine Procession vor dem Gottesdienste abgehalten, welche die einzelnen Momente des Leidens Christi und deren Stationen beging, zuletzt aber bei der Station Galiläa ankam, wo am Eingange der Kirche der eben bei der Zionskirche erwähnten Scene der Erscheinung gedacht wurde. Dass diese letzte Station am Eingange der Kirche sich befand, ergibt sich ausser den bei Du Cange s. h. v. angegebenen Stellen: ...fecit introitum ecclesiae cum Galilaea; duae turres ipsius Galilaeae in fronte constitutae et subter ipsas atrium est, ubi laici stant, ut non impediant processionem bei Guido aus dem XII. Jahrhundert, auch aus dem bei Rupert. Tuit. für diese Station mit den Anfangsworten erwähnten Kirchengebete: Domine Jesu Christe, qui introitum portarum Hierusalem valvas sanctificasti etc.[1]).

Die jeden Sonntag veranstaltete Procession war nur die Wiederholung der Osterfeier, da der Sonntag das für die Woche ist, was Ostern für das Kirchenjahr. Die früher auch am Donnerstage jeder Woche gehaltene Procession — dem Andenken an den Gang der Apostel mit Christus vor seiner Himmelfahrt gewidmet — wurde unter Papst Agapitus mit der sonntäglichen vereinigt[2]), so dass die erwähnte Tradition über das Galiläa des Ölberges gleichfalls Platz greifen konnte. Man ging also am Ostertage nach Galiläa in derselben symbolischen Procession, wie noch heut zu Tage am Ostermontage mit den Jüngern nach Emaus gegangen wird, worunter man jetzt freilich jeden Ausflug vor die Stadt begreift.

Der Gang nach Galiläa war ein durch das vorangetragene Kreuz, dem die Priester und Laien folgten, ausgezeichneter Umzug, der, falls diese architektonische Anlage fehlte, auch in oder an der Kirche stattfinden konnte, wobei eingelegte Steine oder für die Procession in das Pflaster eingezeichnete Linien die Stelle der Säulengänge vor der Kirche einnahmen, aber weil demselben Zwecke dienend, auch mit dem gleichen Namen (Galiläa) benannt wurden.

Wenn ich recht unterrichtet bin, so zeigt die Klosterkirche Stams in Tirol noch solche in dem Kirchenpflaster eingezeichnete Linien. Wenn darum Mabillon bei dem Worte Galiläa an das Schiff der Kirche denkt, so haben wir jetzt den Grund und Zusammenhang mit der alten Sitte kennen gelernt. Auch Fosbrooke (British Monachism pag. 284) erwähnt dieser im Pflaster angezeigten Processionswege, ohne jedoch Grund und Zusammenhang mit der Station Galiläa anzugeben. Die von Kreuser beigebrachten Stellen[1]) bezeichnen Galiläa gleichfalls als Umgang, ambitus, wobei wir an Säulengänge, ähnlich den schönen Kreuzgängen zu denken haben. Solche Kreuzgänge mit dem Cömeterium, bestimmt, in denselben die erwähnte Procession bis zur letzten Station Galiläa abzuhalten, hiessen geradezu Galiläa, weil sie den Weg nach Galiläa versinnbilden sollten. Sie waren häufig auch durch Thürme ausgezeichnet und bildeten vor dem Eingange zur Kirche in Verbindung mit den Klosterlocalitäten herrliche architektonische Anlagen, deren Benennung auch auf alle ähnliche Formen überging, wie die mir von Herrn Professor C. Hofmann freundlichst mitgetheilte Stelle aus Girartz de Rossilho v. 153 beweist: „E' una galinera tot d'eviro“, wo der Oxforder Text „genoler“ liest. Diese ringsherum geführte Galinera ist nämlich nichts anderes, als eine Galerie nach unserem Sprachgebrauche und nach dem des Mittelalters „Galiläa“, den beregten Kirchenanlagen entnommen. Wie der Kreuzgang von der in diesen Säulen-Hallen vorgenommenen kirchlichen Handlung, die Grabstätten daselbst unter vorgetragenem Kreuze zu besuchen und zu segnen, so ward von der in solchen Säulengängen stattfindenden symbolischen Begehung der Stationen — welche wie zu Jerusalem gegen Galiläa gerichtet war — jede durch solche Umgänge oder Processionen besonders ausgezeichnete Örtlichkeit Galiläa genannt, wie später die sogenannten Kreuzwege in den verschiedensten Formen von der hiemit verbundenen Erinnerung und daselbst üblichen Andacht den Namen führten. Wie letztere in der Via dolorosa Jerusalems ihre Enstehung haben, so auch erstere. Sogar im Osterspiel des Mittelalters findet sich die Station Galiläa[2]), weil auch im kirchlichen Schauspiele eine Procession unter Vorhertragung des Kreuzes üblich war.

Die Stationen werden unter derselben Bezeichnung gleichfalls aufgeführt, wie aus Mone Altt. Schauspiele S. 46 zu ersehen ist. Dass bei den Galiläa-Säulengängen immer das Cömeterium als an denselben angelegt erwähnt ist, erklärt sich aus der hier verehrten Erscheinung des Auferstandenen von selbst, wenn wir auch das am Galiläa-Weg Jerusalems angeführte Cömeterium im Josaphatsthal nicht weiter urgiren wollen. Endlich wird die der Vorstellung entsprechendste Form dieser Galiläa-Stationen jene gewesen sein, welche über den unteren Arcaden, das Oratorium genannt, Vernbrung anordnete, so dass ich mir dasselbe, wenigstens bei prachtvollen Anlagen dieser Art, in den oberen kleineren Umgängen vorstelle. Die aus Guido angeführte Stelle und die öftere Bezeichnung bei Rupert als suprema statio machen diese Annahme wahrscheinlich. Zu Jerusalem war ja diese Stätte nach der früheren und späteren Fassung der Tradition gleichfalls auf einer Anhöhe, welcher die höher gelegene Station dann sinnbildlich entsprechen mochte. Die näheren Belege für die hier gemachte Erklärung sind theils angeführt, theils werden sie durch der Sache Kundige noch ergänzt werden.

Jos. Ant. Messmer.

1) De divin. offic. 461. lib. VII, 24.

2) Durand, Ration. N. 6.

1) Christl. Kirchenbau II. Aufl. 239. Anm. 4.

2) Monmerque Theater fr. 11. Mone Schausp. d. Mittelalter II, 120.

Die Chorgestühle des Mittelalters in Bayern.

Zu den schönsten und bedeutsamsten Werken der Holzschneidekunst gehören ohne Zweifel die Chorgestühle, womit im Mittelalter unsere Dome und Klosterkirchen geschmückt wurden. Es darf uns nicht wundern, wenn auf diese Stühle alle Kunstfertigkeit der Zeit verlegt wurde. Mussten die Klosterleute und Chorherren doch einen grossen Theil ihres Lebens in diesen Stühlen zubringen, warum sollten sie dieselben nicht auch in Stätten ihrer Erquickung, Erbauung und Belehrung umwandeln? Dann vertraten die Psallirenden während ihres Gebetes ja auf Erden die Chöre der seligen, Gott preisenden Geister im Himmel. Sie statteten daher auch ihren Ruheort während dieses Gesanges mit aller Herrlichkeit und mit allen Gaben der Kunst aus, um auch diesen in ein Abbild des Himmels zu verwandeln. Aus diesen Gründen können wir es uns wohl erklären, wenn man im Mittelalter so viele kunstreiche Chorgestühle für die Kirchen geschaffen, wenn man sie mit architektonischen Zierden, mit Bildern, Reliefs und Statuen aufs Reichste geschmückt hat. Mit Recht hat daher auch die neuere Kunstforschung auf diese köstlichen Gebilde der Holzschneidekunst ihr Auge geworfen und sie der Untersuchung und Veröffentlichung gewürdigt. Wer kennt nicht bereits das herrliche Chorgestühl im Münster zu Ulm? Wer hat nicht mit höchstem Interesse das Chorgestühl von Grado in Dalmatien betrachtet, das in den Denkmälern des österreichischen Kaiserstaates bekannt gemacht wurde. Neuerdings hat der hochverdiente Herr Biggenbach in Basel in v. Quast's Zeitschrift für Archäologie auf noch unbekanntere und ältere Chorgestühle aufmerksam gemacht. Aber noch immer ist die Entwickelungsgeschichte dieses merkwürdigen Kirchengeräthes nicht vollständig an das Licht gestellt. Und doch bildet diese Geschichte ein nothwendiges Complement zur Geschichte der Architectur und Plastik!

Um nun einen Beitrag zu machen zur Lösung dieses Problems, versuche ich es hier, die Chorgestühle aufzuzählen, welche sich in meinem engeren Vaterlande Bayern erhalten haben, die Zeit ihrer Entstehung und ihren bildlichen Schmuck in Kürze anzugeben. Bei dem innigen Zusammenhang zwischen der Entwickelung der Kunst in Bayern und in Oberösterreich wird die Mittheilung dieser Forschungen auch in diesen Blättern gerechtfertigt sein.

Das älteste Chorgestühl im Königreich Bayern scheint mir das zu sein, das sich in der ehemaligen Klosterkirche Seligenpforten (bei Neumarkt in der Oberpfalz) erhalten hat. Es befindet sich nicht im herrlichen Chor der Kirche (XIV. Jahrhundert), sondern auf dem Nonnenchor im Westen, der über der Gruft der Stifter und Nonnen errichtet ist. Diese Chorstühle haben noch ganz das ursprüngliche Gepräge der ersten Gothik mit Nachklängen an die romanische Kunst. Bildwerk fehlt noch gänzlich, einfache Architecturformen allein treten uns entgegen, nur die äussern Querwände sind mit stylisirten Sternblumen und Rosetten geschmückt. An den Thurchen erheben sich gewaltige Fialen mit Laubbossen, aber ohne feinere Profilirung, noch ziemlich schlicht und herb. Thüren und Pfosten haben oben die Zinnenkrönung, in Mitte der Armlehnen, wo später Köpfe erscheinen, erhebt sich ein aufgerolltes Blattwerk. Obwohl an diesem Gestühl wenig Kunst sich noch kund gibt, so macht es doch in seiner Grösse (55 Stühle), Einfachheit und Zweckmässigkeit einen guten Eindruck, es ist eine Incunabel der Chorstuhlschnitzerei in Deutschland. Über die Zeit der Entstehung dieses Gestühls können wir nur Vermuthungen anstellen. Das Kloster zu Seligenpforten entstand durch die Mildthätigkeit des Grafen Gottfried von Salzburg um das Jahr 1242, wurde nach acht Jahren in einer Fehde niedergebrannt, dann aber vom selben Stifter in grösserer Solidität und Schönheit wieder aufgebaut. Aus dieser Zeit stammt das flachgedeckte Schiff der Kirche, wie der Rundbogenfries im Innern bezeugt. Ebenso muss damals die Gruft entstanden sein, da Gottfried der Stifter daselbst im Jahre 1259 begraben ward. Der Nonnenchor mit jenem Chorgestühl möchte dann gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein, oder im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, wo auch die Grabsteine der Kirche bereits rohe gothische Formen zu zeigen beginnen. Für den frühen Ursprung des Gestühles spricht auch der Umstand, dass der Boden desselben von den Nonnen ganz ausgehöhlt ist in Folge des vielen Kniens, was auf sehr langen Gebrauch deutet vor dem Jahre 1576, wo wegen des umsichgreifenden Protestantismus das Kloster bereits aufgehoben wurde.

Der Zeit nach zunächst scheint ein Chorgestühl in Freising zu stehen, das, aus der Andreaskirche daselbst stammend, jetzt zum Theil im Diöcesan-Museum in Freising aufgestellt ist. Die Stiftskirche von St. Andreas auf dem Domberge zu Freising war gegründet vom Bischofe Ellenhart, einem Grafen von Tirol, im Jahre 1059, fiel aber auch im Jahre 1802 den Streichen der Säcularisation.

Diese Chorstühle haben nun gerade dadurch ein besonderes Interesse, weil sie noch durch Inschriften den Schnitzer, die Zeit der Entstehung und andere merkwürdige Mittheilungen angeben. Die Inschrift in goldenen Majuskeln lautet nämlich so: Anno d. millesimo vicesimo tertio Bertholdus Aublinger canonicus Hujus ecclesiae perfecit has sedes in honorem St. Andreae apost. (Canonici) content in choro sicut asellus in foro, hic locus est horum qui cantant non aliorum. Mit diesen Worten ist uns gesagt, dass im Jahre 1323 ein Kanoniker des Stiftes selbst diese Stühle geschnitzt, wie in älterer Zeit ja fast alle Kunstübung auf die Klöster beschränkt gewesen. Die Verse sind dem Humor der Zeit entsprechend, der Schnitzer mahnt die psallirenden Brüder so laut zu singen, wie der Esel am Markte schreit, zugleich weist er Alle nicht Singenden aus dem schönen Gestühl. Was den Charakter dieses Gestühles betrifft, so ist es gleichfalls noch ziemlich einfach, fast roh, aber das Blattwerk ist kräftig und grossartig. Die Querwände am Anfang und Ende sind nämlich durchaus mit Eichenblättern und Weinlaub geschmückt. Jede Rückwand war nischenförmig gestaltet, so dass sie oben vorspringend in die Krönung sich verlor. Diese war mit obiger Inschrift und mit einfachem spitzbogigen Masswerk geschmückt, das noch aller Profilirung entbehrt.

Als das dritte Schnitzwerk der Art führe ich an das Chorgestühl der Stiftskirche von St. Veit in Freising, wovon sich aber leider nur ein Theil im Diöcesan-Museum daselbst erhalten hat. Wir sehen daraus nur, dass es auch eine Krönung mit Masswerken hatte, welche aber bereits schön profilirt waren. Die Inschrift in gothischen Minuskeln geschrieben lautet: Anno d. 1441 comparatae sunt istae sedes per venerabile Capitulum St. Viti Fris.

An dieses schliesst sich an das noch vorhandene Chorgestühl des Domes von Freising, das vom Herrn Architecten Harrer in Lindau bereits in treuer Abbildung bekannt gemacht ist. Es ist dasselbe mit den Brustbildern der ersten zweiunddreissig Bischöfe von Freising an den Rücklehnen geschmückt. Zugleich enthält es an den Baldachinen und Dorsalien die verschiedensten reichsten Muster von Laub- und Masswerkverschlingungen. Köpfe und kleine Figürchen sind als Nebenzierden an den Sitzen und Scheidewänden in Fülle angebracht. Über die Zeit der Fertigung dieses Chorgestühls sind wir unterrichtet. Veit Arnpeck, der Geheimschreiber des Bischofs Sixtus von Tanberg, berichtet uns nämlich in seiner Biographie der Bischöfe von Freising: „Im Jahre 1488 am Feste des hl. Michael wurden die Chorstühle des Freisinger Domes für 1100 rheinische Gulden nach einer Arbeit von drei Jahren kunstreich vollendet".

Die Chorstühle in der Münsterkirche zu Moosburg mögen der gleichen Zeit angehören, wenn sie nicht schon vor dem gothischen Chorbau daselbst (1468) ihre Entstehung gefunden haben, worauf ihre reinen massvollen, ungekünstelten Formen hindeuten. Auch sie sind mit Masswerkornamenten an den Rücklehnen versehen, auf den Brustwehren aber hingen allerlei Ungethüme, Löwen, Drachen, Greife herum. Die Inschrift IW deutet wohl auf den Schnitzer, der das Gestühl gefertigt. Ob damit der Hofzimmerer Jörg Weller von

Landshut, der im Anfange des XVI. Jahrhunderts urkundlich vorkommt, angedeutet sei, lässt sich noch nicht entscheiden.

Zu den reichsten und grossartigsten Chorgestühlen gehört dasjenige, das sich in der Martinskirche zu Landshut erhalten hat. Da es das Wappen der Patricierfamilie der Haserbeck zeigt, scheint es eine Stiftung dieses Hauses zu sein. Es enthält ausser den Masswerkformen sehr zierliche Reliefs, das Leben des hl. Martinus einerseits, und das Leben des heil. Johannes B. andrerseits. Höchst seltsam und unerklärt sind aber die Figuren, welche auf der Brustwehr in allen möglichen Stellungen sich befinden, theils Heilige, theils Unheilige, theils liegend, theils stehend, theils sitzend, theils schlafend, theils wachend. Sollten das vielleicht aufmunternde und abschreckende Beispiele zugleich sein für die Chorherren, beim Chorgesang eine würdige Stellung einzunehmen? An der Krönung ist ein Loblied auf den Patron der Kirche, den heil. Martinus, angebracht, das also lautet:

Si. fieri. posset. quot. arene. pulvis. et unde.
Undarum. gutte. rose. geme. tilia. flamme.
Aethera. celicoli. nix. grando. sexus uterque.
Ventorum. pennae. volucrum. pecudum. genus. omne.
Silvarum. rami. frondes. avium. quoque. penne.
Ros. gramen. stelline. pisces. angues et ariste.
Et lapides. montes. convalles. terra. dracones.
Linguae. cuncta. forent. minime. deprimere. possent.
Quis sis. vel quantuse pastor. patrone. martine.
Quae. tua. sit. pietas. nec eterna. effabitur. etas.

Die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts scheint dieses Gestühl geschaffen zu haben. Bei einem der Reliefs ist das Monogramm Ä angebracht. Vielleicht ist ein Meister Andre Thomann der Fertiger dieses Gestühls!

Gegen das Ende des XV. Jahrhunderts entstand auch das Chorgestühl der Frauenkirche in München, das jetzt eben seines Ölfarbenanstrichs entkleidet und in alter Schönheit hergestellt wird. Es ist ein umfassendes Gestühl aus Nussbaumholz. An den Dorsalien sind an jeder Seite acht biblische Scenen als Reliefs angebracht, darüber reihen sich zwanzig bewegte Brustbilder der Propheten, Apostel und Kirchenväter an einander, die von ausgeschweiften Baldachinen überdacht sind. Es war ein tüchtiger altbayerischer Meister, der diese nicht idealen aber kraftvollen Gestalten geschnitten. Ausser den genannten finden sich in Altbayern selbst noch Chorgestühle des Mittelalters in der Stiftskirche zu Berchtesgaden mit sehr zierlicher Pflanzenornamentik und in der Stiftskirche St. Zeno bei Reichenhall (bereits mit Renaissance-Motiven im Jahre 1516 ausgeführt), welche beide wohl von Salzburger Meistern stammen. In Regensburg hat sich nur in der Dominicanerkirche das spätgothische grosse Chorgestühl erhalten. Dagegen zeigt das Kloster Reichenbach noch auf der Westempore die alten gothischen Chorstühle der Klosterbewohner. Wenn wir sodann das bayrische Schwaben in das Auge fassen, so sind hier wenige Gestühle der Art mehr erhalten, so viel mir bekannt ist. Die beiden Gestühle des Ost- und Westchores im Dome zu Augsburg, von denen besonders das erstere mit seinem Bischofssitze und symbolischen Figuren Bewunderung verdient, stammen gleichfalls aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Interessanter aber und weniger bekannt scheint mir das Chorgestühl der Hauptkirche in Memmingen zu sein, da es viele Ähnlichkeit mit dem Ulmer Gestühl hat, das aus Syrlins Meisterhand hervorgegangen. Es enthält 67 Stühle und ist reich geschmückt mit Pflanzenformen, Thiergestalten und Menschenköpfen an den Untertheilen, oben aber durch 16 Reliefs, durch lebensgrosse Figuren und durch die Brustbilder der Sibyllen, Propheten und Aposteln. Die Reliefs stellen die Lebensgeschichten der Hauptpatrone der Zünfte, des heil. Crispin, der eben für Arme Schuhe macht, des heil. Georgius, des heil. Dionysius und Sebastian vor. Auf dem ersten Relief sehen wir wohl den Meister des Gestühls selbst, wie er eben den Meissel an einen Chorstuhl ansetzt, gegenüber aber seine wackere Hausfrau. Die einzelnen grösseren Figuren stellen meist Männer und Frauen vor, Rosenkränze in der Hand haltend, wohl die Patricierfamilien, welche zum Werke beigesteuert und nun auch dem Gebete der Chorherren beiwohnen wollen. Auch die Vorstände des Antonierordens, welcher in dieser Kirche den Gottesdienst versah, sind angebracht. Köstlich scheinen die Gestalten der zwölf Sibyllen, welche ihre Prophezeiungen auf einem Spruchbande zeigen, ehrwürdig die Gestalten der zwölf Propheten (auch Esdra ist unter ihnen), grossartig die Bilder der Apostel, von denen jeder einen Glaubensartikel trägt. Zwischen Petrus und Johannes erscheint Christus selbst, indem er den Auftrag den Aposteln gibt, das Evangelium allen Völkern zu predigen.

Wir hätten also hier eine Vorstellung des Welterlösers, wie er unter den Heiden (Sibyllen), unter den Juden (Propheten) und unter den Christen verkündet und verherrlicht wird.

Was die Zeit der Entstehung dieses Chorgestühls betrifft, so wird in Memmingen erzählt, ein Tischler von dort, Thomas Heidelberger, habe das Gestühl um vierzig Gulden geschnitten um das Jahr 1522. Der Charakter des Gestühls möchte aber eher auf eine frühere Entstehungszeit deuten und auf Ulm, von wo vielleicht die Schnitzer hieher kamen, wie auch zum Bau des Kirchenchores (1496 bis 1500) von dort der Meister Löblinger berufen ward. Auch wird ein Tischler schwerlich dieses reiche Figurenwerk ausgeführt haben, das war ein tüchtiger Schnitzer oder Steinmetz. Vielleicht hat obiger Meister einen der Patricierstühle gefertigt, die noch in der Kirche vorhanden sind.

Dieses Chorgestühl von Memmingen gehört ohne Zweifel zu den grossartigsten und reichsten in Deutschland.

In Franken und der Rheinpfalz sind fast alle Chorgestühle völlig entfernt oder durch Zopfgebilde ersetzt worden. Ich mache nur noch aufmerksam auf das Gestühl im Westchor zu Bamberg und in Neustadt am Hardtgebirge.

Dr. J. Sighart.

Schreiben der Meister der Prager Altstädter Bauhütte an den Rath der Stadt Kuttenberg vom Jahre 1489 [1]).

Unseren bereitwilligen Dienst entsenden wir Euer Gnaden, überaus vorsichtige uns geneigte Herrn.

Euer Gnaden ist es nicht unbekannt, dass, als Ihr den M. Raisek als Meister zu Eurem Werke aufgenommen, einige Gesellen mit einigen anderen einen Brief an die Meister der (Prager) Burg geschrieben: als wir nun dieses in Erfahrung gebracht, tadelten wir es und sagten den Meistern der Burg, dass sie solche Dinge nicht unternehmen sollen gegen unsere Zunft und ihre Meister und namentlich gegen Meister Raisek. Und jene redeten sich aus, dass dieses weder zum Nachtheil noch zum Schaden dem M. Raisek gereiche. Da wir uns aber diese Sache stets und auch jetzt noch angelegen sein liessen und derselben auf den Grund kommen wollten, so brachten wir heraus, dass dieses Alles von den Eurigen herrühre. Wir geben daher Euer Gnaden zu wissen, dass wir vor kurzem den Meistern der Steinmetzzunft Eurer Stadt geschrieben und diese antworteten uns. Aus ihrem Schreiben entnahmen wir, wie sie gegen unsere Zunft gesinnt sind, und mit welcher Redlichkeit sie sich gegen uns und mit welcher gegen die Meister der Burg benehmen; wie wir denn

1) Dieses für die Geschichte der Architectur in Böhmen hochwichtige Document, dessen möglichst treue Übersetzung hier mitgetheilt wird, hatte der Historiograph Herr Dr. Palacky im verflossenen Jahre im Archive der Stadt Kuttenberg aufgefunden; der böhmische Originaltext desselben wurde im 4. Hefte der Památky archaeologické 1860 veröffentlicht.

auch eine Abschrift des uns von ihnen zugeschickten Briefes diesem Schreiben beifügen. Zugleich mit dem an uns gerichteten Briefe schrieben sie auch an den Meister Benedikt auf der Burg. Als wir nun dieses erfuhren, konnten wir es nicht mit Stillschweigen übergehen. Die jüngst verflossene Woche kam nun der erwähnte Meister Benedikt in seiner eigenen Angelegenheit zu uns mit Pehm, dem Beamten Sr. Majestät Wir sprachen da mit ihm über M. Raisek, und er gab darauf folgende Antwort: „Wir haben gegen M. Raisek nichts veranlasst, aber von Kuttenberg schrieb man uns“ — und er nannte Meister Blažek, der ihm einen Brief geschrieben, worin er nachfragt, was man von M. Raisek zu halten habe. Wir verlangten darauf von M. Benedikt jenen Brief, den Blažek mit Anderen geschrieben; darauf entgegnete Benedikt und sagte: ich habe ihm so geantwortet: „Du warst mit Raisek von Jugend auf, mir ist über ihn nichts bekannt; darauf schickte ich ihm den Brief, den er mir zugesendet, zurück nach Kuttenberg“. Daher werdet Ihr gnädige uns geneigte Herrn nach Durchlesen der diesem Schreiben beigelegten Abschrift ersehen können, wie die Eurigen die Meister der Burg erheben und unsere Zunft, die unserem Rechte gemäss aus der Hauptstadt alle Zünfte unseres Gewerbes im Königreiche Böhmen leitet, herabsetzen, als ob darin die Satzungen nicht in gehöriger Übung wären (jakoby v nĕm řádové slušnĕ se neřidilj). Mit vollem Vertrauen Euer Gnaden bittend, glauben wir, dass Ihr gnädige Herrn das Werk, zu welchem Ihr den M. Raisek berufen und daher auch den M. Raisek selbst in Schutz nehmen werdet, damit Euer Gnaden Werk durch die Schuld und die Einflüsterung der Eurigen nicht verabsäumt werde und dem M. Raisek von denselben solche Hindernisse nicht in den Weg gelegt werden mögen. Wir aber wollen, insoweit wir es vermögen, Euretwillen geneigte Herrn, uns auf das Eifrigste bemühen, dass M. Raisek an Eurem Werke arbeiten könne ohne solche Hindernisse. Wir verlangen von Euer Gnaden eine schriftliche Antwort, damit wir wissen, wornach wir uns zu richten hätten. Gegeben den Dienstag nach der Erfindung des heil. Stephan.

Die Zunftmeister und Meister des Handwerks der Steinmetzen der Altstadt Prag.

Durch dieses Document wird vor Allem sichergestellt, dass es im XV. Jahrh. mehrere Bauhütten in Böhmen gab, an deren Spitze jene der Altstadt Prag stand. Ferner ersieht man daraus, dass ein zweiter Bauverein auf der Prager Burg sich befand, dessen Vorstand zu jener Zeit Benedikt (Beneš) von Laun, der geniale Erbauer der Decanalkirche zu Laun, des Wladislaw'schen Saales in der Prager Burg u. s. w. war, und dass gleichzeitig zu Kuttenberg eine Bauhütte bestanden, als deren erster Meister Blažek genannt wird. Die Bauhütte der Altstadt Prag war somit die Haupthütte Böhmens, unter welcher, dem ihr verliehenen Rechte gemäss (podlé práv našich) alle Bauvereine des Königreichs standen [1]). Ferner geht daraus hervor, dass Raisek von der Prager Haupthütte, auf den Wunsch des Kuttenberger Stadtraths zur Leitung des Baues der St. Barbarakirche nach Kuttenberg gesandt, sich dadurch die Missgunst der Mitglieder der Kuttenberger Baugilde zugezogen, die, um den Prager Meister in Misscredit zu bringen, nicht blos Raisek's Befähigung zur Ausführung des ihm anvertrauten Werkes, sondern auch die Reputation der Prager Haupthütte zu verdächtigen trachteten. Es ist sehr zu bedauern, dass wir keine nähere Kenntniss haben von dem Inhalte des Briefes, den die Kuttenberger Meister an die Altstädter Hütte gerichtet, worin die Einrichtung dieser Hütte getadelt, jene aber des unter Meister Benedikt stehenden Bauvereins auf der Prager Burg gepriesen wird. Endlich gewährt uns das vorliegende Document einen festen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Jahres, in welchem Raisek den Weiterbau der Barbarakirche zu Kuttenberg unternahm. Der Brief selbst enthält zwar keine Jahresangabe, sondern gibt blos als Datum den Dienstag nach der Erfindung des heil. Stephans an. — Durch historische Combinationen geleitet, führte ich in meiner Abhandlung über die St. Barbarakirche zu Kuttenberg an, dass die Fortsetzung jenes Baues dem M. Raisek um das Jahr 1490 anvertraut wurde [1]). Nun fällt das unbewegliche Fest der Erfindung des heil. Stephans auf den 3. August; im Jahre 1490 fiel dieses Fest auf den Dienstag selbst, im Jahre 1489 auf den Montag und der Dienstag war daher der Tag nach Stephans Erfindung (útery po nalezeni S. Stĕpána). Aus den Jahresformen der vorangehenden und nachfolgenden Jahre ergibt es sich, dass jenes Datum auf keines der Jahre der beiden vorangehenden und nachfolgenden Jahrzehnte bezogen werden kann: es ist somit festgestellt, dass Raisek in der That kurz vor dem Jahre 1490, d. i. bereits im September des Jahres 1489, in Kuttenberg sich befand, um sein Werk in Angriff zu nehmen.

J. E. Wocel.

Zur Geschichte der Monstranzen.

Ein Beweis, wie spät die Monstranzen, namentlich in Landkirchen allgemein wurden, begegnet uns in den Synodalstatuten von Basel vom Jahr 1506 (hervorgegangen aus der von dem Bischof Christoph von Utenheim in diesem Jahre gefeierten Reform-Synode). In *lit. IV. de regentibus curam animarum* wird den Pfarrern eingeschärft, dass sie die von den Päpsten für die Frohnleichnamszeit den Gläubigen verliehenen Ablässe verkündigen sollen. Hierauf folgt die Vorschrift: *„Monstrantiae nuncupatae, ubi non habentur, ibidem procurentur“*. s. *Harzheim, Concil. German. VI, 8.* Durch diese Verordnung dürfte die schon früher im „Kirchenschmuck“ angeführte Stelle des Dompropsten Georg von Anhalt eine Illustration erhalten, worin dieser sagt, „dass im Erzstift Magdeburg für die (erst in newigkeit auffgerichte) procession *Corporis Christi* bis auf den heutigen Tag kein eigen Monstrantz oder heuslein dazu bereitet sei“. (Georgs von Anhalt Schriften und Predigten. Wittenb. 1555, S. 165, 2.) Da übrigens in den Synodalstatuten von Basel nur von Anschaffung einer Monstranz nicht aber von Einführung der Procession die Rede, so schliessen wir das letztere bereits überall bestand, und dass man, wie früher an vielen Orten, bei derselben die Eucharistie im Kelche *(Ciborium)* umhergetragen habe.

---

[1]) Wenn man erwägt, dass in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh., namentlich unter der Regierung Wladislaw II. die zahlreichsten und glänzendsten Bauwerke in Böhmen ausgeführt wurden, so muss man voraussetzen, dass daselbst eben so wie in Deutschland Bauhütten bestanden. Diese Ansicht wird häufig bezweifelt und zwar aus dem Grunde, weil die Bauvereine Böhmens unter den Bauhütten Deutschlands nirgends angeführt werden. In der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. gab es nämlich vier Haupthütten in Deutschland, und zwar zu Strassburg, Cöln, Wien und Zürich, unter welchen andere Hütten standen. Von der Hütte zu Strassburg waren abhängig die Hütten in Schwaben, Hessen, Baiern, Franken, Westphalen, Sachsen und Thüringen; die Hütte zu Cöln war die oberste der Hütten in den Städten am Rhein. Unter der Hütte zu Wien standen die Hütten in Österreich, Ungarn, Steiermark und anderen Orten, welche die Donau begrenzte. Die Hütte zu Zürich nahm in der Schweiz die erste Stelle ein. (Vergl. Stieglitz Gesch. der Bauk. S. 611.) In diesem Verzeichnisse werden die Bauhütten in Böhmen nicht erwähnt, aus dem natürlichen Grunde, weil zu Prag selbst eine Haupthütte sich befand, unter welcher die übrigen Bauvereine Böhmens standen, was durch den Inhalt der Kuttenberger Urkunde vollständig constatirt erscheint.

[1]) Heider's Mittelalt. Kunstdenkm. des österr. Kaiserst. I, S. 181.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte sammt Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz **Karl Freiherrn v. Czoernig.**

Redacteur: **Karl Weiss.**

№ 5. **VI. Jahrgang.** **Mai 1861.**

Die Kunstdenkmale der altchristlichen und romanischen Periode im k. bayerischen Nationalmuseum zu München.

Von Wilhelm Weingärtner.

Als ich in einer der früheren Nummern dieses Blattes einen Bericht über die sehr ansehnliche Privatsammlung des k. preuss. Generalmajors Rolas du Rossay zu Dresden mittheilte, bedauerte ich, dass bisher noch keine der deutschen Regierungen sich bewogen gefunden habe, eine öffentliche Sammlung mittelalterlicher Kunst- und Handwerksgegenstände anzulegen. Ich war daher nicht wenig erstaunt, als ich bei meiner Ankunft in München eine Sammlung der Art von einer unerwarteten Grossartigkeit bereits vorfand, die bis jetzt noch kaum im allerengsten Kreise der Fachgenossen bekannt war. Ausser dem Mittelalter wird dieselbe aber auch zugleich noch, was jeden unbefangenen Kunstfreund nur von Herzen erfreuen kann, der Renaissance- und der Zopfzeit gerecht.

Schon in diesem Augenblicke dürfte das Institut, welches der Ausführung nach eine Schöpfung des Reichsrathes Baron Aretin ist und bei der emsigen Betriebsamkeit und der sehr ausgedehnten Vollmacht desselben seinen Abschluss noch lange nicht erreicht hat, vielleicht das grösste unter den bis jetzt vorhandenen sein. Der ursprünglich bei der Gründung desselben festgesetzte einseitige streng bayerische Gesichtspunkt hat sich im Laufe der Zeit als unhaltbar erwiesen und ist auch thatsächlich bereits überschritten. Schon jetzt ist das Museum nicht nur mehr allein ein bayerisches, sondern ein Nationalmuseum im vollsten und schönsten Sinne des Wortes geworden.

Bereits erhebt sich in der von dem jetzigen Könige Bayerns gegründeten Maximiliansstrasse ein in englischer Gothik ausgeführter und in der Hauptanlage im Äusseren wenigstens glücklicher Riesenbau, in dessen mit Frescogemälden geschmückten stattlichen Räumen in Zukunft die bis jetzt noch in der alten Maxburg kümmerlich untergebrachten Kunstschätze eine ihrer würdige Stätte finden sollen. Als Probe von der Reichhaltigkeit und Bedeutung des Vorhandenen wurde ich von der Redaction der „Mittheilungen" geradezu aufgefordert, einen kurzen Bericht über die Kunstobjecte der altchristlichen und romanischen Periode etwa in Form einer inventarischen Beschreibung anzufertigen.

Ich komme diesem Wunsche hiermit herzlich gern nach, indem ich nur die Bitte vorausschicke, an meinen Versuch keinen zu strengen Massstab zu legen.

Noch existirt kein Katalog; die einzelnen Gegenstände sind nur annähernd vereinigt; die Chronologie ist noch in keiner Weise festgestellt und sogar die Zeit der Besichtigung unter diesen Umständen noch eine für derartige Unternehmungen sehr kurz zugemessene und beschränkte. Aufschluss über die Herkunft und die Erwerbung war nur auf mündlichem Wege durch die ausserordentliche Zuvorkommenheit des Baron Aretin selbst zu erlangen. Im Ganzen konnte ich etwa nur acht Stunden zur Aufzeichnung der nothdürftigsten Notizen verwenden. Jeder Kenner ist ausserdem mit der Schwierigkeit der Chronologie gerade in den beiden Zeitperioden, mit denen ich mich allein zu beschäftigen hatte, zur Genüge bekannt und weiss, dass, um halbweg sicher zu gehen, nur die vergleichende Methode in Anwendung gebracht werden kann. Leider war ich bei diesem Vorhaben der Zeit wegen allein auf mein Auge und mein Gedächtniss angewiesen.

Ich beginne meine Beschreibung mit zwei Profangegenständen, deren Alter auch nur annähernd zu bestimmen grosse Schwierigkeiten hat. Der eine Fund besteht aus zwei bronzenen Armbändern, die etwa drei Meilen von München entfernt bei Örting, noch mit den

Knochen des Armes in Verbindung, den sie ehedem schmückten, aufgegraben wurden. Jedes derselben ist aus sechs inwendig hohlen, an einander gereihten, ziemlich ansehnlichen, nach aussen sich verjüngenden aber wiederum äusserlich mit kleineren Erhöhungen versehenen Buckeln zusammengesetzt. Dabei lagen, was an und für sich noch durchaus keinen Beweis für römischen Ursprung abgibt, mehrere römische Münzen. Da eine derselben von Constantin herrührt, können wir mit Bestimmtheit nur sagen, der Fund fällt nicht vor Constantin.

Eine silberne, bis auf die Nadel, die, wie meist, abgerostet ist, wohlerhaltene Agraffe, welche aus der Gegend von Rosenhain stammt, weist der Ornamentik gemäss auf die merovingische Zeit hin. Besonders reich an ähnlichen aber weniger reich ornamentirten Schmucksachen ist das Antiquarium zu München. Die römische Form ist hier wie bei allen derartigen Dingen auch in der christlichen Zeit beibehalten worden.

Zunächst machen sich zwei Elfenbeinarbeiten den Rang des Alters streitig. Ich bin geneigt, der schöneren und reicheren auch in Bezug auf das Alter den Vorzug einzuräumen. Wir haben die eine Hälfte eines Elfenbeindiptychons vor uns, das in Bezug auf das Alter, die Delicatesse der Ausführung, die Eigenthümlichkeit der Darstellung und die Reinheit des Styles seines Gleichen sucht. In höchst origineller Weise sind auf einer und derselben Tafel die Auferstehung und die Himmelfahrt vereinigt. Wir sehen auf der einen Seite einen grossartig angelegten und zierlich ausgearbeiteten Grabthurm vor uns, in der Hauptanlage etwa der Grabkirche des Theoderich ähnlich. Dieses Monasterium besteht aus einem rohen Unterbau, auf dem sich ein regelrecht quadrirtes und quadratisches Erdgeschoss mit einer antik gegliederten Thüre, die von zwei mit Statuen geschmückten Nischen flankirt wird, erhebt. Auf diesen Bau ist eine Rotunde aufgesetzt, deren flache, auf dem Gipfel mit einem Akroterion verzierte Kuppel auf gekuppelten Säulen, die durch Rundbögen verbunden sind, ruht. Zwischen je zwei dieser Rundbögen befindet sich ein sauber ausgeführtes Medaillon. Wo möglich noch feiner sind die architektonischen Details, besonders das Akanthusornament gehalten. — Zu diesem Grabtempel wandeln die drei Marien, prachtvoll gezeichnete und durchaus im Styl römischer Matronen gehaltene Gestalten von wehmüthigem Ausdruck. Vor der Thür sitzt ungeflügelt der verkündende Jüngling, während der eine der Wacht haltenden römischen Soldaten auf den Unterbau gelehnt, noch schlummert, der andere dagegen hinter dem Gebäude steht. Christus selbst dagegen, noch ganz jugendlich und ohne jede Spur von dem später üblichen Typus, schreitet in heftiger Bewegung, von der römischen Gewandung umflattert, bereits auf der entgegengesetzten Seite, eine Rolle in der Rechten haltend, einen Berg hinan, an dessen Lehne zwei seiner Jünger sitzen. Der eine birgt, vom Glanz geblendet oder aus Scheu vor Gottes Hand, die aus Wolken herabreicht und Christus zu sich emporzieht, sein Antlitz, während der andere staunend seine Hände ausbreitet und erhebt. Über der Rotunde aber ragt auf der andern Seite ein frei herausgearbeiteter, mit Früchten beladener Baum hervor, dessen Ertrag zwei Vögel benaschen.

An Ort und Stelle gilt diese prächtige Arbeit für ein Werk des VIII. Jahrhunderts, eine Annahme, die durch nichts sich rechtfertigen lässt. Um diese Zeit stand die Kunst in Italien bereits auf ihrer tiefsten Stufe, während in Byzanz der später ganz erstarrte Typus schon vollständig ausgebildet war. Da nun keine Spur von Fälschung sich auftreiben lässt und ebensowenig eine einzige Spur auf die Erhebung der deutschen Sculptur am Ende des XII. Jahrhunderts hinweist, die allenfalls ein solches Werk hervorgebracht haben könnte, dagegen alle Umstände, wie Kenner schon aus der Beschreibung erkennen werden, auf die altchristliche Zeit deuten, so bin ich genöthigt, diese Arbeit noch vor jene Zeit zu setzen, in der die byzantinische Kunst sich gänzlich von der abendländischen schied und die letztere jählichs verfiel, d. h. also in das V. oder VI. Jahrhundert nach Christi Geburt. Die geschickte Behandlung der Landschaft, der Realismus der Auffassung und Ausführung, endlich das Motiv des Emporziehens und die durchaus wohlproportionirten, durchaus nicht zu kurz gerathenen Verhältnisse, welche römischen Arbeiten eigen sind, machen mir die Entstehung auf griechischem Grund und Boden wahrscheinlich.

Noch sicherer scheint mir dies bei dem zweiten Werke, zwei stehenden männlichen Figuren von Elfenbein, von denen die eine bärtige eine Rolle abwärts, die andere unbärtige dagegen ein Buch in der Linken hält. Beide haben Sandalen an den Füssen und die römische Toga als Bekleidung. Die Arbeit ist flach und etwas trocken. In den römisch gebildeten Köpfen zeigt sich schon eine gewisse Starrheit; die Verhältnisse sind bis auf Hände und Füsse noch ziemlich getroffen. Ursprünglich sollen diese beiden Figuren als Reliefs auf einer Erzplatte befestigt gewesen sein, die leider durch die Thorheit ihres früheren Besitzers zu Grunde gegangen ist. Unwillkürlich gemahnen mich diese Gestalten an jene zwei auf der Bibliothek zu Bamberg befindlichen Elfenbeindiptychen, die Waagen näher beschrieben hat. Ich bin geneigt, an das VI. oder VII. Jahrhundert zu denken.

Ausser diesen bildet noch einen der kostbarsten Schätze des Museums ein elfenbeinener Reliquienbehälter, der aus starkem Eichenholz, auf dem einzelne durch ornamentirte Messingstreifen verbundene Elfenbeinplatten befestigt sind, besteht. Die Grundform ist quadratisch, die Höhe unbedeutend; die Gestalt im Ganzen gleicht einem einfachen Kästchen mit etwas ansteigendem Deckel. Die Ornamentik besteht aus jenen seltsamen Rand- und Thierverschlingungen, die uns zuerst auf angelsächsischen,

dann merovingischen und karolingischen Denkmalen begegnen und im Norden sich bis ins XII., ja in der Holzarchitectur sogar bis ins XIII. Jahrhundert erhalten haben. Vermuthlich ist das Ende der karolingischen Zeit als die Entstehungszeit unseres Reliquiars anzunehmen. Reliquienreste haben sich im Deckel vorgefunden. Das Innere ist leider erneuert. Interessant bleibt die ursprüngliche wohlerhaltene Öffnung des Verschlusses im Deckel, die später näher zu untersuchen ist.

Zwei steinerne Löwen vom Kloster S. Zeno bei Reichenhall lassen durch ihre ausserordentliche Rohheit und plumpe Arbeit, so wie ihre unproportionirten Formen wenigstens ein ziemlich hohes Alter voraussetzen. Der eine von ihnen verschlingt eine menschliche alte und bärtige Gestalt, während der andere eine ziemlich gleich beschaffene zwischen seinen Klauen hält. Der Schwanz ist, wie auch sonst häufig, durch die Hinterfüsse durchgeschlungen; die Haare sind nur ganz oberflächlich angedeutet. Die ganze Oberfläche zeigt die deutlichsten Farbenspuren: die Augenränder und Nasenlöcher sind ziegelroth gefärbt. Die erste Gründung der Kirche, von der diese Ungethüme stammen, fällt in das IX. Jahrhundert und die Arbeit gemahnt stark an die Sculpturen der Kirche zu Grossenlinden und des Portals zu Remagen. Jedenfalls haben wir Erzeugnisse aus einem der beiden barbarischsten Jahrhunderte der modernen Zeit, des IX. oder X. Jahrhunderts, vor uns.

Für eine gleichfalls sehr rohe, unter byzantinischem Einflusse entstandene Sculptur des X. oder XI. Jahrhunderts halte ich einen aus der Deutsch-Herrenhauskirche zu Würzburg stammenden Christus, der, mit erhobener Rechten und in der andern ein Buch haltend, in reicher fast byzantinischer Gewandung thront. Ein runder, mit drei Balken versehener Heiligenschein umgibt sein Haupt. Der Sessel hat noch völlig auch auf antiken Steinthronen vorkommende schlecht ausgeführte Verzierungen. Die Arbeit ist flach.

Dem XI. Jahrhundert mögen etwa vier bronzene vergoldete Figürchen entstammen, die irgend einen Gegenstand, ein Kreuz oder einen Leuchter oder ein sonstiges Kirchengeräth an seinen unteren Theilen verziert haben müssen und laut Inschrift die Personificationen der vier Elemente vorstellen. Die Erde hat Schlangen an der Brust, während das Wasser eine Urne auslaufen lässt; die Attribute der Übrigen fehlen leider. Gesichter und Kleidung zeugen auch hier von byzantinischer Einwirkung.

Ich schalte an dieser Stelle den reichen Besitz des Nationalmuseums an byzantinischen Tafelmalereien ein, die, man mag sagen, was man will, das Vorbild der meisten, fast um zwei Jahrhunderte späteren abendländischen Tafelbilder gewesen sind. Die Zeit der Entstehung dieser Gebilde fällt etwa vom XI. bis in's XIII. Jahrhundert und lässt sich vor der Hand nur vermuthungsweise feststellen.

Die verhältnissmässig ansprechendste Malerei der Art dürfte eine Madonna mit dem Christuskind in reicher byzantinischer Gewandung sein, die aus der Schleissheimer Gallerie stammt. Einer Tradition nach wäre sie dem Kaiser Heinrich vom Papste verehrt worden. Die Form der Holztafel ist oblong (etwa $2^1/_2 : 4^1/_2$ Fuss) und für jene Frühzeit viel zu hoch; man müsste denn annehmen, sie sei von einer Bilderwand entlehnt. Das Holz ist grundirt und beim Rahmen wenigstens sogar unter dem Grunde mit Leinwand überzogen. Der Grund ist wie immer Gold, die Farben sind nachgedunkelt und trocken, die Wangen sind mit einem leisen Roth überflogen. Der Farbenauftrag ist breiter als sonst, der Ausdruck wehmüthig: die eine Hand der Mutter liegt auf dem Herzen, auf dem andern hält sie das Kind, das, ein sehr gewöhnliches Motiv byzantinischer Madonnenbilder, das Köpfchen aufwärts richtet. In der Rechten hält das Kind einen kleinen runden Gegenstand, wie es scheint, eine Frucht. Die Gelenke sind viel zu stark angegeben, die Extremitäten zu lang, die Rundung des Kopfes nach oben sehr verlängert.

Weniger schön, aber fast noch interessanter, ist eine auf einer Plinthe stehende Madonna, welche das Kind auf dem Arme hält, während vor ihr drei sehr alte bärtige gesticulirende Männer stehen, deren stark abgekürzte Namen ich nicht entziffern konnte. Das Fleisch ist hier noch brauner und trockener, von Ausdruck in den Köpfen fast keine Rede. Um so beachtenswerther ist die Technik; der Heiligenschein der Madonna ist aus getriebenem Metall, dessen Ornament überaus zierlich ist, gebildet. In derselben Weise ist der Goldgrund aus getriebenen Metallplättchen, welche mit Stiftchen befestigt sind, zusammengesetzt. Wir werden schwerlich irren, wenn wir hierin das Vorbild jener gepressten mit Gold erhöhten Hintergründe der abendländischen Tafelbilder vermuthen. Die Form ist die der meisten älteren byzantischen Manuscripte, Diptychen und Tafelbilder, die quadratische. Der Rand ist vergoldet mit eingepressten roth bemalten Verzierungen. Unten am Rande befinden sich folgende Zeichen: IOCX wohl von späterer Hand, die man irrthümlich 1094 gedeutet hat, denn auf der Rückseite ist bemerkt: *„hanc imaginem anno 1094 pictam per hereditatem acquisivit R. R. d^na Maria Waldburga, L. B. de Mändl. Ord. S. P. Benedicti Professa in Hohenwarth. 1715.* Die Rückseite hat zwei tiefe keilförmige Einschnitte, welche eine Verbindung mit anderen Tafeln vermuthen lassen. Eine andere gleichfalls byzantinische Tafelmalerei zeigt Maria mit dem Kinde, das sich zärtlich aber höchst linkisch mit aufwärts gewendetem Köpfchen an die Wange und die Brust der Mutter anschmiegt. Die Nase der Mutter ist eine stark gekrümmte Habichtnase. Der Fleischton ist auch hier unangenehm braun.

Dasselbe Motiv wiederholen mit geringer Abweichung noch zwei andere, wohl aus etwas späterer Zeit stammende, kleine quadratische Bildtafeln byzantinischer Herkunft; eine dritte noch bei

weitem spätere von lichterem Fleischton und ohne Goldgrund dürfte eine abendländische Nachbildung sein.

Gleichfalls ein Quadrat bildet eine andere bei weitem interessantere Malerei, die Christus thronend mit einwärts gekehrten Füssen, erhobener Rechten und jenem Gestus der Anrede, der irrthümlich überall als der griechische Segen, was er erst allmählich wurde, bezeichnet wird. Seine Linke hält auf dem Schoss das geöffnete Buch. Ihm zur Seite sind die vier Evangelistenzeichen, mit den Anfangsbuchstaben der Einzelnen versehen, angebracht. Die Gewandung ist kleinlich gefältelt, langgezogen und ohne scharfe Brüche, der Fleischton wiederum bräunlich, aber mit einem leisen Anfluge von Roth.

Die nähere Bestimmung des Alters lasse ich Specialkennern offen. Vor allem sollten uns in diesem Punkt, dessen Aufklärung dringend nothwendig ist, die etwaigen griechischen Schriftgelehrten zu Hilfe kommen, da fast sämmtliche Malereien der Art Beischriften enthalten. Vor der Hand ist hierin so viel wie nichts geschehen. Bemerkenswerth bleibt aber immerhin die Menge der überall und auch in Bayern verstreut gewesenen und noch erhaltenen byzantinischen Arbeiten. Auch eine byzantinische Holzstatuette, eine schwarze Madonna mit dem Kinde, vielleicht abendländische Nachbildung, sei wenigstens erwähnt.

Am meisten Einfluss behielt Byzanz in der Form im Abendlande in jenen kleinen fabrikmässig gelieferten Metall-Arbeiten, die grösstentheils von unglaublicher Rohheit in der Körperform sind. Auch von derartigen, in der Technik des Email freilich echt deutschen Arbeiten hat das Museum zahlreiche Beispiele aufzuweisen. Besonders sind es Metallkreuze und Reliquienkästchen des XI. und XII. Jahrhunderts, die ich im Sinne habe.

Hierher rechne ich zwei bronzene emaillirte Reliquienbehälter in Sarkophagform gebildet mit Brustbildern von Engeln, deren Anordnung und Ornament auffallend übereinstimmt. Der Zeichnung des letzteren gemäss gehören sie erst in das Ende der romanischen Periode.

Diesen beiden Reliquarien sind noch zwei andere der Form nach ähnlich, von denen das eine, wie häufig, mit sehr rohen durch kleine Stiftchen befestigten emaillirten Einzelfiguren und einigen formlosen Steinen von grüner, blauer, weisser und rother Farbe besetzt ist. Bemerkenswerth ist es, dass bei diesen Kästchen stets und so auch hier, die in gegitterten blauen Emailgrund befindlichen einfach gravirten Einzelfiguren in Zeichnung und Ausdruck bei weitem gelungener sind, als die ganze übrige Arbeit. Eines derselben ist auf dem First mit einem durchlöcherten Metallkamm, der drei mit Kugeln versehene Spitzen trägt und jedenfalls eine Nachahmung einer bereits gothischen Architecturform sein soll, versehen. Ein drittes etwas älteres Reliquienkästchen enthält, irre ich nicht, Darstellungen von Märtyrerscenen ohne Relief.

Ausser den vollständig erhaltenen Arbeiten dieser Gattung hat das Nationalmuseum noch mehrere Bruchstücke mit getriebenen Figuren, Email und rohen Steinen ohne besonderen Werth.

Von jenen gleichfalls fabriksmässig gearbeiteten Metallerucifixen sind mir zwei Stücke aufgefallen, die wohl noch dem XI. Jahrhundert angehören können, da Christus darauf ganz steif mit wagerechten Armen angeheftet ist und die Füsse noch gar nicht angenagelt sind. Bei dem einen ist Christus gekrönt, bei dem andern nur mit einem dreistrahligen Heiligenscheine versehen dargestellt.

Von keiner grösseren Bedeutung für die Archäologie und Kunstgeschichte sind jene kleinen emaillirten Ciborienbüchsen von Metall mit Email belegt, deren das Museum zwei Stücke verwahrt. Das frei gezeichnete Ornament stimmt ziemlich genau zu jenen mit Engelfiguren verzierten Reliquarien. Auch hier ist der Ton des Emails blau. Das eine ziert auf der Spitze ein Kreuz, das andere ein Knopf. Der Form nach bilden beide einen mit einem zugespitzten kegelförmigen Deckel versehenen Cylinder und haben somit die Form der antiken *cysta mystica*, wie wir sie unter anderen auf einem Dreifuss stehend, auf einem im Antiquarium zu München befindlichen Relief bei einer heidnischen Opferdarstellung antreffen, treu bewahrt. Die Thurmform der späteren gothischen Monstranzen und Sacramenthäuschen ist in dieser Gestalt gleichsam in nuce vorgebildet.

Hieran reihe ich vier Crucifixe von Metall mit Email, die zwischen das XI. und XII. Jahrhundert fallen und sämmtlich in den bereits hinlänglich bekannten zeitüblichen Formen gebildet sind. Unter dem Stamme des ältesten von ihnen, noch in sehr gestreckten fast byzantinischen Körperformen ausgeführt, befindet sich in einem Quadrat ein Kopf (Adam?) während über Christi Haupt eine nicht weniger schlecht gearbeitete Hand sichtbar wird, die auf den griechischen Namenszug Christi deutet. Der vergoldete Körper entbehrt das Email; Christus selbst ist ohne Krone, nur mit einem Bund um das Haupt abgebildet. Die Anordnung und Ausführung der ganzen Scene erinnert mich lebhaft an eine der bekannteren Bamberger Miniaturmalereien, die Förster publicirt hat.

Bei den übrigen Crucifixen ist Christus mit der Krone versehen; bei einem derselben Maria unter Christus am Kreuzesstamme. Bei den drei älteren, von vergoldetem Kupfer gebildeten, treffen die vier Kreuzarme, wie gewöhnlich, in einem Oval zusammen. Bei allen erweitern sich die Arme an den Enden, jedoch in verschiedenen Formen.

Ein einfaches Kreuz aus Bergkrystallstücken, die durch Messing verbunden sind, gibt, da nur geringe und zu wenig charakteristische Zierathen daran sind, für die Zeitbestimmung wenig Anhalt. Dem Anscheine nach fällt es noch in das Ende der romanischen Periode.

Einmal bei den Kreuzen und Crucifixen angelangt, halte ich für gut auch noch die grösseren und bedeutenreren übrigen Arbeiten der Art mit aufzuzählen.

Das wichtigste, vielleicht noch dem XI. Jahrhundert zuzurechnende Crucifix stammt aus Bamberg. Das Material ist Holz; die Figur Christi weit über lebensgross. Leider ist dasselbe weiss überstrichen und dadurch seiner ursprünglichen Farbe beraubt. Christus ist mit einem Schosstuch bekleidet. Der Heiland mit geschlossenen Augen ist so eben verschieden und der Ausdruck des Schmerzes dadurch vermieden. Die Arme sind wagerecht; die Körperformen derb: das ein klein wenig seitwärts geneigte Haupt umgibt die Dornenkrone. Die meiste Anatomie verrathen noch etwa die Arme. Im Rücken befindet sich ein Loch und in diesem war eine hölzerne dosenartige Reliquienkapsel verborgen, auf der die Namen der Heiligen geschrieben stehen. Ebenso bewahrte dasselbe Loch noch ein kleines gläsernes Fläschchen, dem in Pompeji gefundenen im Münchner Antiquarium sehr ähnlich, mit einer vertrockneten röthlichen Masse.

Um ein Weniges jünger, etwa aus der Mitte des XII. Jahrhunderts dürfte ein zweites nicht weniger grosses Crucifix von Holz sein, an dem der etwas vorwärts geneigte Kopf des Heilandes besonders gelungen ist. Die Haare bestehen aus gedrehten Stricken (spätere Zuthat?), die Knie sind ein wenig ausgebogen. Die Behandlung und Auffassung schon etwas naturalistischer. An allen Theilen sind Farben sichtbar, doch werden es kaum die ursprünglichen sein. Unter den Füssen befindet sich ein Klotz. Der Meinung des Herrn Hefner von Alteneck gemäss wäre der Körper Christi in späterer Zeit überarbeitet.

Zu den kostbarsten und ansprechendsten Besitzthümern des Nationalmuseums rechne ich ein emaillirtes, sehr reich verziertes Crucifix mit einem abgetreppten nicht weniger geschmackvoll arrangirten Untersatz. Ich kann mich nicht entschliessen, diese zierliche Arbeit viel vor das Ende des XII. Jahrhunderts hinaufzurücken. Christus ist von vergoldetem Metall ohne Email, mit vier Nägeln befestigt, deren Köpfe aus bunten Glasperlen bestehen; der Leib ist etwas ausgetreten, der Körper noch ohne alle Schwingung, die Züge starr. Am Fusse des Kreuzstammes auf jenem zierlich abgestuften, unter andern auch mit Filigranarbeit verzierten Unterbau steht Maria und Johannes, beide alte gestreckte Gestalten. Die Säule unter dem Kreuzstamm am Unterbau befestigt, ist eine korinthische mit einem ganz frei herausgearbeiteten Blätterkorb, attischer Basis und einem leicht ausgeführtem Eckblatt. Das Email ist blau, weiss, roth. Auch die blauen, rothen, lilafarbenen, weissen Glasperlen sind an allen Theilen geschmackvoll angebracht.

Mit diesem netten Altaraufsatz stimmen in jeder Hinsicht zwei emaillirte, als korinthische Säulen einfacher Art gebildete Leuchter.

Zu den gelungensten Arbeiten der romanischen Periode gehören unzweifelhaft die prachtvollen, meist aus Thier- und Pflanzenverschlingungen zusammengesetzten niedrigen Leuchter und ganz besonders die gewöhnlich dreiseitigen Leuchterfüsse, in welchen die Dreifussform der antiken Lichtträger, von denen die Glyptothek so zierliche Beispiele aus spätrömischer Zeit besitzt, gleichsam ausklingt. In den Randverschlingungen aber, welche das antike Gerüst zusammenhalten, schwelgt die germanische Phantasie, ungehemmt von der Nachahmung der Antike, welche die Ausbildung der menschlichen Figur im früheren Mittelalter eher aufhielt als förderte.

Besonders beachtenswerth, wenn auch weniger schön als die späteren Arbeiten, sind in dieser Hinsicht zwei der frühromanischen Periode angehörige Leuchterfüsse des Nationalmuseums, ein dritter fällt schon um etwas später. Allen dreien zusammen fehlt leider der eiserne Stachel, der ebenso wie bei den Silberfibeln, oft abgerostet ist.

Ausserdem sind mir noch fünf andere vollständig erhaltene, der Blüthe- und Ausgangszeit der romanischen Periode angehörige Bronzeleuchter aufgefallen.

Einer der spätesten, bei Elfenfeld am Damsfelde gefunden, ist ausser seiner Formenfülle und Zierlichkeit auch noch ausserdem ein wahres Meisterstück mittelalterlicher Giesskunst. Er ist höher und in den Verhältnissen gestreckter als die anderen; in der Mitte ist er zum Abheben eingerichtet.

Einen anderen sehr kleinen und wohl auch sehr alten Metall-Lichtträger erwähne ich nur seiner absonderlichen Form wegen. Derselbe bildet eine nicht eben schön geformte und wenig charakteristische Thiergestalt, die eben so gut ein Schaf als einen Löwen abgeben kann. Auf ihrem Rücken trägt sie den Lichtstachel und den Lichtteller. Dem X. oder XI. Jahrhunderte mag dieses Gebilde angehören.

Aquamanile in Löwengestalt aus der Übergangsperiode etwa glaube ich zwei Stück gesehen zu haben, ein drittes von derselben Grundform, ganz naturalistisch behandelt, ist bereits gothisch.

Dagegen verdient ein viertes, noch der frühromanischen Zeit angehöriges seiner Vogelgestalt wegen einige Aufmerksamkeit.

Eine metallene Taufschüssel mit gravirten Darstellungen im Innern, entsinne ich mich recht, personificirten Tugenden, dürfte erst an den Ausgang der romanischen Periode zu setzen sein.

Von den Elfenbeinarbeiten fällt ein höchst originelles Taufwassergefäss besonders in die Augen. Die Bestimmung erhellt aus zwei am oberen und unteren Metallrand eingegrabenen rythmischen lateinischen Inschriften. Die Darstellung einer Jagd und die ganze Form lassen vermuthen, dass wir eigentlich den oberen Rand eines Jagdhornes vor uns haben. Leider ist der später eingefügte

Boden wieder verloren gegangen. Der Mitte des XII. Jahrhunderts dürften die Elfenbeindarstellungen ihre Entstehung verdanken.

Wohl derselben Zeit gehört die eine Hälfte eines Elfenbeindiptychons an, auf dem Christus auf einem gepolsterten Steinsitz thront, in der Linken das Buch, die Rechte erhoben mit jenem der griechischen Kirche eigenen Gestus. Unter ihm stehen zwei Apostel, die nach oben weisen. Interessant ist es, dass das Attribut des einen (ein Schlüssel?) von Metall gearbeitet ist. Akanthus und Perlenstab des Randes sind sauber durchgeführt. Die Arbeit, trotz des eigenthümlichen Gestus, abendländisch.

Eine kleinere weniger beachtenswerthe und etwas frühere Diptychentafel stellt unter zwei romanischen Rundbögen die Geburt Christi dar.

Hier wären auch noch zwei etwas grössere sitzende Madonnen mit dem stehenden Christuskinde auf dem Schosse von Elfenbein anzuführen, die als Reliefs auf einer Fläche befestigt waren und gediegene Arbeiten vom Ende des XII. Jahrhunderts sind.

Viel wichtiger als diese Dinge und von grosser Bedeutung für die Bamberger Kunstthätigkeit sind die Bruchstücke eines elfenbeinernen Reliquienkästchens aus Bamberg. Die fehlenden Stücke dieser Arbeit, welche der Tradition nach im Besitze der heil. Kunigunde war, sollen in Berlin aufbewahrt werden. München dagegen besitzt die eine Langseite vollständig, von der zweiten fehlt nur ein kleineres Stück (etwa bis an die Knie der Personen) und auch die eine Schmalseite ist ganz vorhanden. Unter Rundbögen, welche von einzelnen Säulen mit frei herausgearbeiteten korinthischen Capitälen mit zwei Blattreihen und attischen Basen ohne Eckblatt getragen werden, stehen vor auseinandergeschlagenen Vorhängen einzelne männliche Figuren ohne Attribute von ziemlich heftiger Bewegung und flatternden Gewändern. Der Zahl nach müssen ihrer im Ganzen zwölf vorhanden gewesen sein. In der Zeichnung, im Ausdruck, vor Allem in der Anordnung gemahnen dieselben stark an die Sculpturen des Georgenchors im Dome zu Bamberg; nur sind sie in jeder Hinsicht etwas strenger antikisirend gehalten. In den Zwickeln über den Bögen sind in delicater Ausführung die Zeichen des Thierkreises angebracht. Ich bin nicht geneigt, diese Reliefs höher als das Ende des XII. Jahrhunderts hinaufzudatiren, wo eine Renaissance der Antike eintrat, die erst von dem durchgebildeten gothischen Styl verdrängt ward.

Derselben Zeit wird ein gleichfalls aus Bamberg stammender Leichenstein eines Bischofes mit der liegenden Figur des Verstorbenen, übrigens ohne irgend eine Thierfigur unter den Füssen, zuzuschreiben sein. Interessant daran ist der wohlgelungene Versuch einer möglichst grossen Porträtähnlichkeit zu erreichen. Die ursprüngliche Bemalung ist an allen Theilen wohl erhalten. Meiner Ansicht nach haben wir in diesen Arbeiten die Studien der deutschen Kunst vor uns, aus denen dann am Beginn des XIII. Jahrhunderts jene herrlichen Denkmale hervorgingen, in denen der antike Formensinn und die deutsche Innigkeit auf so wunderbar ergreifende Weise vereinigt sind (Regensburg, Wechselburg, Freiburg etc.).

Aber nicht allein Werke der Sculptur, sondern auch mancherlei kleinere Schöpfungen der Malerei besitzt das Nationalmuseum aus der romanischen Periode. Unter Glas sind eine beträchtliche Anzahl Bruchstücke von minirten Manuscripten, ganz besonders aber ausgeschnittene Initialen aufbewahrt. Eine nähere Beschreibung derselben würde wenig fruchten. Auch sind bei aller Schönheit der einzelnen Exemplare dieselben für unsere Zwecke doch immer nur von untergeordnetem Werth, da unsere Bibliotheken immerhin noch schönere und überdies leichter zu datirende Schätze der Art bewahren. Zur Vergleichung und Vervollständigung aber sind auch noch Zeichnungen, Stiche und photographische Nachbildungen herbeigezogen worden.

Recht eigentlich romanische Glasmalereien fehlen bis jetzt noch. Dagegen sind sehr schöne Exemplare aus dem Anfange der gothischen Periode mit prachtvollen Laubornamenten vorhanden. Der Darstellung wegen hebe ich ein Fenster mit der Kreuzigung des heil. Andreas hervor. Der Apostel ist bis an die Füsse mit einem langen Gewande bekleidet.

Von romanischen Stoffen werden unter Glas einige Reste vorgezeigt, die aus dem Futter eines späteren Mantels stammen. Ebenso ist ein auf einem gothischen Messgewande aufgenähter Streifen mit streng stylisirten Vögelgestalten noch romanisch.

Einen höchst kostbaren Schatz der Übergangsperiode bildet ein in seiner Art gewiss einziger gemalter Altaraufsatz, welcher in der Gegend von Rosenhain im Besitz eines Bauern sich befunden hat. Diese oblonge, etwa einen Fuss hohe und vier bis fünf Fuss lange Holztafel ladet am oberen Rande in ihrer Mitte in einen Halbrund aus. In diesem dadurch erhöhten Theil befindet sich die Hauptdarstellung, die Krönung Mariä, durch den gleichfalls gekrönten Christus, der noch eine zweite Krone im Schosse hält, während eine dritte von oben herab von zwei Engeln getragen wird. Auf den oblongen Seitenflügeln sind neben Christus und Maria rechts und links je sechs Apostel sitzend angebracht, von denen Petrus allein durch einen gewaltigen emporgehaltenen Schlüssel gekennzeichnet ist; die übrigen dagegen halten noch Bücher auf dem Schosse. Alle sind in lebhaften, durch den Vorgang in ihrer Mitte motivirten Gesticulationen begriffen. Die Köpfe sind noch ziemlich starr, aber doch schon individuell; nur drei unter ihnen sind jugendlich und ohne Bart. Das Bestreben nach Charakterisirung lässt sich nicht verkennen. Die Zeichnung erinnert an Miniaturen. Der romanische Fluss der Gewänder ist beseitigt. Der Grund ist dunkel, nur die Heiligenscheine sind von Gold. Die

Umrisse sind noch hart, die Falten schon scharf, die ganze Malerei noch ziemlich trocken, erinnert im Vortrag an Wandmalereien. Die Erhaltung ist vortrefflich. Auf dem am oberen Rande verletzten Halbrund scheint noch irgend ein Gegenstand, vielleicht ein Kreuz oder eine Figur, aufgesessen zu haben. Die Bestimmung der Technik lasse ich noch dahingestellt sein.

Fanden wir auf diese Weise alle Zweige der Kunst und handwerklichen Kunstthätigkeit in diesen beiden frühen Perioden würdig vertreten, so durfte billiger Weise auch die Architectur, die Mutter aller übrigen Künste, nicht ganz leer dabei ausgehen. In der That hat der umsichtige Gründer und Leiter des Museums, der in jüngster Zeit an Herrn Hefner von Alteneck einen würdigen Assistenten gefunden hat, auch diesen Punct keineswegs übersehen.

Gleich beim Eintritt empfangen uns eine Anzahl architektonischer Bruchstücke und Details, meist aus dem XII. Jahrhundert stammend, einzelne auch aus der Übergangsperiode. Architrave, Würfel- und Knospencapitäle, Rundbogenfriese, Säulenfüsse aus Regensburg, Reichenhall, Bamberg herrührend, sind hier vor der Hand neben und über einander aufgeschichtet.

Auch eine ziemlich hoch hinaufreichende steinerne, mit flachen und rohen Reliefdarstellungen bedeckte Tumba, auf der in Kreisen unter Anderm kleine Vögel zu erkennen sind, hat hier vorläufig einen Platz gefunden.

Neue wichtige Acquisitionen der Art sind in letzter Zeit in Regensburg gemacht worden und schon nächstens zu erwarten. In die Augen fällt unter diesen Sachen ein kleines, mit einem Mosaikbande von schwarzen, rothen, goldenen und weissen Glasstücken verziertes Säulchen, das doch nur venetianische Arbeit sein dürfte.

Was an Originalen bisher nicht aufzutreiben war, ist der Vollständigkeit, der Vergleichung und des historischen Zusammenhanges wegen doch wenigstens in vortrefflichen Abgüssen herbeigezogen. Da liegen und hängen Consolen, Schlusssteine, Friese, Capitäle aller Art, Säulenfüsse, und Schäfte umher. Gleich beim Eintritt fällt ein Abguss von einer der wunderlichen Säulen aus der Krypta zu Freising in die Augen; die Erzthüren vom Dome zu Augsburg, die prachtvollen Grabmonumente aus Regensburg, Hostienbehälter aller Art, Buchdeckel des XI. und XII. Jahrhunderts, ferner romanische Kelche, Leuchter, Weihrauchgefässe, Crucifixe und Weihwassergefässe sind auf diese Weise repräsentirt. Sehr viele dieser Dinge sind bronzirt und ahmen dadurch selbst die Farbe der Originale so treu nach, dass sie auf den ersten Augenblick selbst den Kenner täuschen.

Fast vollständig dürfte die Sammlung aller bedeutenderen, in Deutschlands Sammlungen und Bibliotheken verstreuten Diptychen von den consularischen bis herab zu der Übergangszeit vertreten sein. Auch die Sammlung der Siegelabgüsse, der ausserdem sehr zahlreiche Originale beigelegt sind, imponirt durch ihre Vollzähligkeit. Das ungefähr ist der gegenwärtige Bestand des baierischen Nationalmuseums allein an Objecten der altchristlichen und romanischen Periode, also aus einer Zeit, von denen Privatsammlungen auch nur vereinzelte Gegenstände zu besitzen sich schon zur hohen Ehre rechnen. In welchem Maasse und in welcher Masse die Gegenstände in jeder der nachfolgenden Kunstperioden sich steigern, wird der Leser sich vorstellen können, welcher mit der Beschaffenheit derartiger Sammlungen auch nur ungefähr bekannt ist.

Es würde mich freuen, wenn ich durch meine Beschreibung meinen Fachgenossen wenigstens ein ungefähres Bild von dem vorhandenen Reichthum gegeben und damit zugleich Einiges für die Chronologie und die Würdigung der Hauptobjecte gethan haben sollte.

Das Princip der Vorkragung und die verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst.

Von A. Essenwein.

III.

Die Gesimse sind ihrer Natur nach dreierlei: Fussgesimse, umgürtende oder Gurtgesimse und Krönungs- oder Hauptgesimse.

Die Fussgesimse dienen dazu, dem Objecte nach unten eine breitere, sichere Basis zu geben, oder vielmehr die Übergänge von dem breiteren ausgeladenen Fusse zu dem engeren stehenden Körper zu vermitteln. Das Trennungs- oder Gurtgesimse dient dazu, einen senkrechten Körper durch eine ästhetische Markirung in zwei gleiche Theile zu zerlegen, auch die Vermittlung zwischen zwei getrennten, gleich starken senkrechten Theilen eines senkrechten Ganzen zu bilden (wie z. B. die Ringe, die sich an den Säulenschäften des XIII. Jahrhunderts finden, in ähnlicher Weise ästhetisch wirken); das Krönungsgesimse aber schliesst den Körper nach oben ab. Wenn daher das Fussgesimse eine Ausladung nach unten vermittelt, das Gurtgesimse einen Kranz um den Körper bildet, der je nach Erforderniss als flaches Band oder als weit vorspringende Gliederung erscheint, die in der Mitte am meisten vortritt, in den oberen und unteren Gliedern aber diesen Vorsprung vermittelt, so sind in den Krönungsgesimsen zwei verschiedene Principien möglich. Einmal kann die Masse nach oben sich immer mehr erleichtern und in einer bewegten Reihe Spitzen abschliessen, die ringsum einen Kranz bilden, und so gleichsam einen Übergang aus der Masse des Objectes zur Luft bilden, oder das Object nach oben hin in seiner Masse auflösen.

Das zweite Princip aber schliesst die Masse durch eine darüber ausladende und fast abschliessende weitere Masse ab. Diese Masse bedarf einer gewissen Ausladung, um mit Entschiedenheit die Hauptkörper als abgeschlossen zu bezeichnen. Die Ausladung aber bedarf einer Vermittlung und diese ist in einem allmählichen Vortreten eines Massentheiles über den andern im Princip der Vorkragung gegeben.

Die Fig. 58 gibt das Princip der Linie eines derartigen Gesimses, sei die Masse so klein, dass die Ausladung in ihr selbst vermittelt werden kann, d. h. bestehe das Gesimse aus einer einzigen Steinschichte oder werden deren mehrere über einander vorgebaut.



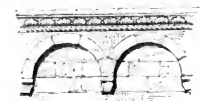
(Fig. 58. Gesimslinie.)

Indessen schliesst ein solches Kranzgesimse den Gegenstand nach oben noch nicht völlig ab. Im Gegentheil, es bereitet ein neues Auflager für einen zweiten Gegenstand. Im Capitäl der Säule, das ein ähnliches Princip hat, die Krönung der Säule zu bilden, ist, wie oben bemerkt, das Auflager für einen neuen Körper vorbereitet, und beim ganzen Gebäude bildet das Hauptgesimse ein Auflager für das Dach, das erst in seinem First oder in seiner Spitze das Gebäude nach oben abschliesst, welcher Abschluss durch den Firstkamm oder die Blume die vollständige Auflösung der Masse und damit die Beendigung derselben ausspricht.

Weil diese Gesimse aber den Gegenstand nicht vollständig abschliessen, sondern mehr den senkrechten Theil desselben krönen, so können nach demselben Gesetze auch Gesimse gebildet werden, die nur eine selbstständige Schichte — ein Stockwerk krönen, auf dem sich sodann ein weiterer gleichfalls selbstständiger Theil aufsetzt. Die Ausladung wird sodann bescheiden sein, wenn der obere Theil nicht über den unteren vortritt, wenn also im Gesimse blos der obere Abschluss eines selbstständigen Theiles gemeint ist, die Ausladung wird aber stärker sein, das Princip der Auskragung wird sich mehr aussprechen, wenn nicht blos ein ästhetischer Zweck damit erreicht werden soll, wenn die Gliederung nicht blos die Ausladung des am meisten vertretenden Gliedes vermitteln soll, sondern wenn ausser der Gesimsplatte auch noch ein vorspringender oberer Gebäudetheil zu tragen ist, sei es der Rand eines weit ausgeladenen Daches, oder eine ausgeladene Gallerie, oder ein vorspringendes Stockwerk.

Fassen wir zunächst den Fall in's Auge, wo es sich blos um eine ästhetische Wirkung handelt, so hat die frühere Periode der mittelalterlichen Kunst entweder die an Fig. 58 als Schema gegebene Profilirung verwendet, oder das Profil eines umgekehrten attischen Säulenfusses, manchmal auch blos Wulst, Plättchen und Hohlkehle. Eine bedeutende Ausladung konnte aber, ohne schwer zu erscheinen, sich durch blosse Gliederung nicht herstellen lassen, wenn man auch die Gliederzahl des attischen Fusses noch so sehr vermehrt und erweitert hätte. Man nahm desshalb eine profilirte Steinplatte als Gesimse an und stützte dieselbe stellenweise durch Consolen, oder, wenn die Ausladung es gestattete, durch kleine Bogen, die einen fortlaufenden Fries bildeten und auf Consolen vor der Wandfläche ihren Vorsprung hatten. Im letzten Falle ist es meist weniger um die durch die Bogenfriese erzielte Ausladung als um den Schmuck zu thun, den die bewegte Linie dem Gesimse verleiht. Der Bogenfries hat eine offenbar constructive Entstehung. Dieselbe geht in die altchristliche Periode zurück und hängt mit der Gliederung der Wände durch vorspringende Pfeilerstreifen zusammen, die durch Bogen verbunden waren. War die Höhe nicht bedeutend genug, um von einem Pilaster zum andern einen einzigen Bogen zu spannen, so spannte man zwei oder drei kleinere und stützte die freien Schenkel auf Consolen, die aus der Wand hervorspringen. In dieser Weise bildete sich in der altchristlichen Periode der Bogenfries [1]).

Auch die mittelalterliche Architectur bildete anfangs den Bogenfries in dieser Weise, indem von Console zu Console wirkliche kleine Bogen gespannt sind (Fig. 59).

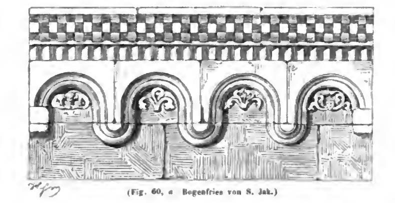


(Fig. 59. Bogenfries der romanischen Apside zu Nymwegen.)

Die constructive Bedeutung schwand indessen bald und man behielt nur die Form ihrer schmückenden Wirkung wegen bei; man gliederte die Ränder, gab denselben statt der einfachen Bogenform verschiedene meist spielende Formen, man setzte die Randgliederung der Bogen um die Ansätze fort, da man ohnehin die Consolen weggelassen hatte, die nun ohne Sinn gewesen wären; man stellte die ganzen Bogen sammt Gliederung, Vorsprung und Allem aus einem Stein her (Fig. 60). So finden sich aus der späteren Zeit, die den Bogenfries verwendete (Schluss des zwölften und Beginn des dreizehnten Jahrhunderts), allerlei eigenthümliche Formen derartiger Bogenfriese am Dom zu Magdeburg [2]), an der Michaelskirche zu Wien [3]), an der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt. Der Begriff der Bogen

[1]) Vgl. Hübsch, Die altchristliche Architectur an verschiedenen Orten.
[2]) Vergl. Clemens, Mellin und Rosenthal, Der Dom zu Magdeburg.
[3]) Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien, III. Band, Taf. IV.

in diesen Friesen musste selbst manchmal ganz willkürlich gestalteten Bildungen weichen, wie (Fig. 61) von der Rundcapelle neben der Kirche zu Mödling bei Wien.

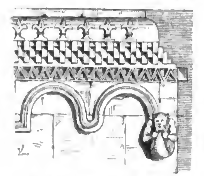

(Fig. 60, a. Bogenfries von S. Jak.)

In beiden Stadien der Entwicklung spielte der Bogenfries eine bedeutende Rolle in der deutschen Architectur,


(Fig. 61. Bogenfries von Mödling.)

wo die geringe Ausladung der Gesimse eine weitere Auskragung in der Construction nicht nöthig machte; die Consolengesimse dagegen erscheinen nur äusserst selten.

In England und Frankreich dagegen sind die Consolengesimse häufiger. In England haben dieselben jedoch nur geringen Vorsprung. Die Consolen sind entweder in einfacher Würfelform mit Abrundung an der unteren Vorderkante oder noch häufiger in Form eines Kopfes gebildet [1]). Eben so ist die Gesimsbildung in den normännischen Bauten des nördlichen Frankreichs. Im südlichen Frankreich dagegen


(Fig. 60, b. Bogenfries von S. Paul.)

finden sich bei den Hauptgesimsen eigenthümliche Consolenbildungen. So zeigt die Auvergne Consolen, die auf's Lebhafteste an eine Entstehung der Nachbildung hölzerner Balkenköpfe erinnern. Sie haben einen schmalen Mittelkern, der in Form einer Hohlkehle profilirt ist, zu beiden Seiten aber sind eine Anzahl kleiner Rollen stehen geblieben, die an die Spuren erinnern, welche das Stemmeisen bildet, wenn man einzelne Stücke von einer Seite her einstemmt. Solche Consolen finden sich in N. Dame du Port zu Clermont, in S. Etienne zu Nevers etc. [2]). Sie treten ziemlich weit aus der Wand hervor, so dass das Gesimse eine bedeutende Ausladung haben kann. Das Gesimse besteht sodann nur aus einer auf der Vorkragung dieser Consolen ruhenden Deckplatte. Im Laufe des zwölften Jahrhunderts behalten die Consolen in derartigen Gesimsreihen meist die Form einer Hohlkehle, die jedoch in der ganzen Breite des Körpers beibehalten ist, und auf welche an der Stirnseite ein Ornament, ein Kopf oder eine Figur aufgesetzt ist.

Die reiche Gliederung der französischen Bauten begnügt sich jedoch nicht immer mit dem einfachen Consolengesimse, sondern bringt dasselbe auch mit andern Gesimsarten in Verbindung; so z. B. ist an der Abseite der Kirche zu Léognan (Gironde) am Ende des XI. Jahrhunderts ein auf Consolen vorgekragter Bogenfries [3]), über demselben aber eine Reihe Consolen, welche die Deckplatte tragen, die ebenfalls noch einmal mit einem nach oben schräg ansteigenden Profile gesäumt ist, so dass die Vorkragung für die Aufnahme des Dachrandes eine ziemlich bedeutende ist. Eine andere nicht weniger interessante Consolenbildung hat das Gesimse des Mittelschiffes am Langhause der Kirche zu Vézelay [4]). Es werden näm-

[1]) Zu St. Peter und St. Castor in Northampton etc., vgl. Glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothik Architecture, III. Band, Taf. 23, Fig. 1, 4, 5.

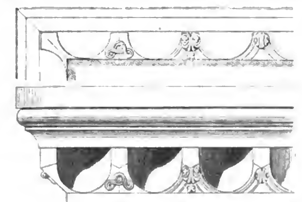
[2]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture IV. Band, Seite 309 u. 322.

[3]) „ „ „ „ „ „ „ „ „ 325.

[4]) „ „ „ „ „ „ „ „ „ 325.

lich die Consolen nach rückwärts breiter, so dass sich je zwei in Art einer bogenförmig eingetieften Nische mit einander verbinden.

Diese Art der Gesimsbildung (Fig. 62) ist in Burgund im ganzen Verlaufe des XII. Jahrhunderts im Gebrauch



(Fig. 62. Gesimse aus Lilienfeld.)

und zeigt sich auch in dem mit Burgund [1]) in Beziehung stehenden Theile der Schweiz (Neuenburg) [2]). An den Seitenschiffen der Kirche zu Vézelay sind sehr hübsche und reich verzierte Gesimse von ziemlicher Ausladung, die aus zwei Steinschichten bestehen, deren untere höher ist als die obere und ein flach vortretendes Profil zeigt, in das neben einander grosse tellerförmige Rosetten eingelegt sind. Zwischen diesen Rosetten treten Consolen aus der Hohlkehle. Die zweite Steinschichte hat ein ausladendes Profil, das sich jedoch mit den Consolen in der Art verbindet, dass diese in ihrer Vorderkante blos eine Fortsetzung der Stirnfläche der oberen Gesimsplatte bilden [3]). Hier haben also die Consolen keine eigentliche Bedeutung. Sie sind nicht zur Tragung der Gesimsplatte nöthig, sondern bilden blos eine unterbrechende Einlage in die Hohlkehle. Ein Vergleich dieses Gesimses mit den Holzconstructionen, die noch aus dem Mittelalter erhalten sind und allerdings erst aus weit späterer Zeit stammen, lässt eine solche Verwandtschaft des Motives sehen, dass man sieht, dass alle diese stark ausgeladenen Steingesimse eine Nachahmung von Holzbau sind, und dass so die Consolen die Balkenköpfe, das Profil des Steines zwischen denselben das schräg eingeschobene Füllbrett darstellen; die obere Gesimsplatte aber, die über die Balkenköpfe gelegte Schwelle des ausgeladenen Stockwerkes, resp. hier die des Dachwerkes.

In andern Fällen kommen ebenfalls ähnliche Consolenbildungen vor, die bis zur Vorderflucht der Gesimsplatten vortreten. So an der Apsidencapelle der Kirche N. Dame-du-Pré in Mans [1]), wo die Consolen bis zum Rande der Deckplatte vortreten, die auf den Consolen ungegliedert aufliegt und nur zwischen denselben gegliedert ist. Dieses Motiv findet sich auch in andern Gegenden und erhält sich bis in den Anfang des XIII. Jahrhunderts [2]). Die Bogenfriese kommen ebenfalls in manchen Gegenden Frankreichs vor, jedoch weiter ausgeladen als die deutschen und die Schenkel auf Consolen gesetzt, die dieser grösseren Ausladung entsprechen.

Im Allgemeinen aber zeigen gegen den Schluss des XII. Jahrhunderts und im Beginn des XIII. die französischen Gesimse, auch bei bedeutender Ausladung selten mehr Consolen oder Bogenfriese; es sind manchmal einfache, meist aber zwei über einander vortretende Steinschichten, in deren Profil die bedeutende Ausladung gegeben ist. Die untere Schichte hat meist als Hauptglied ihrer Profilirung eine grosse Hohlkehle, die mit flachem Laub, dessen Spitzen sich zusammenrollen und umbiegen (crochets) besetzt ist; manchmal sind die Gliederungen auch blos glatt und ziemlich gleichförmig.

An einem Gesimse der Kathedrale zu Rouen [3]) ist diese Blattbildung in der Hohlkehle mit dem Bogenfriese verbunden, der, ziemlich stark ausgeladen, mit den Schenkeln auf Consolen gestützt ist, dessen Vorderfläche aber oberhalb sich als Hohlkehle vorbiegt, in die über jeden Schenkel ein derartiges Blatt mit zusammengerollter Spitze eingelegt ist, so dass dem Gesimse darüber eine bedeutende Ausladung gegeben werden konnte.

Im südlichen Frankreich kommen mit dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts und mit dem XIV. Gesimsbildungen vor, die aus einer einfach profilirten Platte bestehen, in deren Gliederung eine grosse Hohlkehle besonders hervortritt, deren Magerkeit jedoch dadurch etwas gemildert ist, dass stellenweise ganz äusserlich decorative Consolen in der Hohlkehle stehen geblieben sind [4]), oder die Hohlkehle ist durch einen Laubkranz ausgefüllt, in dem einzelne vorspringende Theile vorkommen, die durch Consolen gestützt sind, die unterhalb der Platten stehen [5]). Hier ist eine constructive Bedeutung der Consolen vorhanden; allein diese ist hinter der Form maskirt, während sie in andern Gesimsen, wie z. B. in den oben erwähnten zu S. Jean-du-Bois bei Compiegne nicht vorhanden ist, obgleich das Gesimse den Anschein hat.

Das XIV. Jahrhundert gab im Princip nichts Neues mehr. Es begnügte sich meist mit einfachen magern, wenig ausgeladenen Gesimsen; wo jedoch solche nöthig waren, stellte es sie durch verschiedene über einander vorgeseho-

[1]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, IV. Band, Seite 326.
[2]) Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, V. Band: Les monuments de Neufchâtel.
[3]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, IV. Band, Seite 324.

[1]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, IV. Band, Seite 327.
[2]) So S. Jean-de-Bois bei Compiegne, daselbst Seite 329.
[3]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, IV. Band, Seite 339.
[4]) Am Thurme de la Justice zu Carcassone. Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, IV. Band, Seite 340.
[5]) So an S. Nazaire zu Carcassone, Viollet-le-Duc, daselbst Seite 341.

bene magere profilirte Steinschichten her, deren Hohlkehlen theilweise mit Ornamenteinlagen versehen sind.

Wir haben oben bemerkt, dass sich in Deutschland der Bogenfries mit einfachen, wenig ausgeladenen Deckplatten und von einigen andern gleichfalls wenig oder gar nicht ausgeladenen Zierfriesen begleitet, fast ausschliessliche Berechtigung erworben hatte. Ausnahmsweise kommen jedoch auch hier im XI. und XII. Jahrhundert Consolengesimse vor; so in der Kirche zu Echternach bei Trier [1]), wo die Consolen indess so decorativ gebildet sind, dass ihre constructive Bedeutung fast nicht zur Geltung kommt.

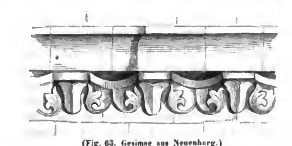
In den rheinischen Bauten am Schlusse des XII. Jahrhunderts mengen sich mehrmals Consolenreihen in die Gesimsbildung ein, die überhaupt an Reichthum zunimmt und insbesondere durch die nun manchmal vorkommenden Zwergsäulengallerien zu stattlichem Ansehen gelangt. Auch der Beginn des XIII. Jahrhunderts sieht in dieser Gegend ganz dieselben Gesimsbildungen, die sich bis über das erste Viertel desselben hinaus erhalten haben. So zeigen die Kirchen S. Martin in Cöln [2]), S. Apostel daselbst [3]), die Kirche zu Andernach [4]), Sinzig [5]), Bonn [6]) u. a. prachtvolle reiche Gesimsbildungen.

Einfache Consolengesimse finden sich an der Apside des Domes zu Limburg a. d. Lahn vom Beginn des XIII. Jahrhunderts [7]). An der Apside des Magdeburger Domes findet sich ein jenen oben erwähnten burgundischen Gesimsbildungen ganz ähnlicher Gedanke in dem Gesimse des Chorumganges, respective der Empore über demselben, die niedriger ist als das Mittelschiff, aber den Capellenkranz überragt. Auch hier sind Consolen, die vorn schmal sind, rückwärts aber sich nischenförmig unter einander verbinden. Die Nischen sind jedoch flacher als jene burgundischen und je zwei Akanthusblätter in jede eingelegt [8]). Die Deckplatte des Gesimses ist sodann über diese Consolenbildung ausgeladen, so dass das Ganze in Art der französischen Gesimse sehr weit vorgekragt ist. Allein das Gesimse trägt keinen ausgeladenen Dachrand, da eine flache Terrasse an dessen Stelle ist; es trägt nur die Wasserschräge, die zwar gross ist, aber so stark eingezogen, dass durch ihre Einziehung alle durch die Vorkragung gewonnene Ausladung wieder aufgegeben ist.

Ein Consolengesimse mit verhältnissmässig kleinen Consolen findet sich an der Vorhalle des Klosters Maulbronn in Schwaben [9]). Kleine Consolen in Form einer Hohlkehle ausgekragt, tragen die Gesimsplatte, die den vorspringenden Dachrand trägt. Diese Consolenform ist für den Beginn des XIII. Jahrhunderts ganz charakteristisch.

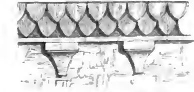
Ein interessantes Consolengesimse krönt alle Theile der Cistercienser Kirche zu Ebrach in Franken [1]). Es sind kleine Consolen, die sich von einem schmalen Anlaufe in Form einer flachen Hohlkehle nach drei Seiten hin erweitern und mit einem würfelförmigen glatten Kopfe versehen sind, dessen Vorderfläche in die Hohlkehle der Gesimsplatte übergeht. Merkwürdig ist aber das Gesimse an einer an das nördliche Querschiff dieser Kirche angebauten kreuzförmigen Capelle. Es sind ebenfalls Consolen, die in karniesförmigem Profil nach vorne ausgeladen sind und deren glatte Fläche des Kopfes ebenfalls in die Gesimshohlkehle übergeht, zwischen den Consolen ist ein formloses Ornament eingelegt, das einem Wappenschilde ähnlich ist und nach allen Seiten hin den Raum zwischen den Consolen ausrundet.

Eine sehr schöne Gesimsbildung zeigt die gleichfalls dieser Zeit angehörige Cistercienserkirche zu Lilienfeld in Niederösterreich [2]). Die Wandflächen sind mit gegliederten Rundbogenfriesen versehen, und über denselben befindet sich noch ein Consolengesimse, dessen einzelne Consolen durch ähnliche muschelartige Formen, wie bei den Gesimsen zu Ebrach unter einander verbunden sind (Fig. 63),



(Fig. 63. Gesimse aus Neuenburg.)

nur dass hier förmlich ausgebildete romanische Blätter eingelegt sind, die dort nur angedeutet erscheinen. Am Chor dieser Kirche erscheint unter der Gesimsplatte ein Schuppenfries und unterhalb desselben kleine Consolen (Fig. 64).



(Fig. 64. Gesimse aus Lilienfeld.)

Meist behält, wie oben gesagt, der Anfang des XIII. Jahrhunderts in Deutschland die Bogenfriese bei; es hängt dies mit der ganzen Organisation des Systemes der Kirchen-

---

1) G. G. Kallenbach und Jos. Schmitt, Die christl. Kirchenbaukunst des Abendlandes, Taf. XXVI, Fig. 7 und 8

2) S. Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, Taf. 13.

3) „ „ „ „ „ „ „ 16

4) „ „ „ „ „ „ „ 43.

5) „ „ „ „ „ „ „ 33.

6) „ „ „ „ „ „ „ 36.

7) Moller's Denkmäler deutscher Baukunst, II. Band.

8) Clemens, Mellin und Rosenthal: Der Dom zu Magdeburg, Taf. IV.

9) F. Eisenlohr, Mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Deutschland und am Rhein, Fig. 7—11.

1) G. G. Kallenbach, Quartalblatt des Vereines der Erzdiöcese Bamberg für christl. Kunst. 1858, Nr. 1, Taf. VII und VIII.

2) Jahrbuch der k. k. Central-Commission, II. Band, Seite 112.— v. Sacken, Kunstdenkmale des Mittelalters im Kreise ob dem Wiener Walde.

bauten zusammen. Die Lesenengliederung, welche alle Wände belebte und die in Deutschland organischer und systematischer ausgebildet war als anderswo, fand darin den schönsten und entsprechendsten oberen Abschluss. In dem Masse, als die Anwendung der Lesenen abnahm, die Wandfläche mehr durchbrochen wurde und die Strebepfeiler nicht blos die Wand gliederten, sondern auch verstärkten, in diesem Masse nahm auch der Bogenfries ab. Die Ausladung der Gesimse, die in Frankreich so allgemein war, hatte indessen in Deutschland nie Eingang gefunden, und als man den Bogenfries aufgab, wurde gleichzeitig auch das Consolengesimse aufgegeben, und es trat eine einfache Gliederung an die Stelle, in deren Hohlkehlen manchmal ähnliche Einlagen von gestelzten, an der Spitze umgerollten Blättern gegeben wurden, wie sie das zweite Viertel des XIII. Jahrhunderts in Frankreich zeigt. Doch ist die Mächtigkeit der Gesimse, insbesondere aber deren Ausladung sehr bescheiden im Vergleich zu den mächtigen und massigen Gesimsen der französischen Bauten. Die ausgeladenen Dachränder wurden nicht als nöthig befunden. Man ging auf die Anlage von Umgängen mit Brüstungen rings um die Dachränder ein; doch gab man diesen Brüstungen nur sehr geringe Ausladung vor der senkrechten Wandfläche. Das Manierirte der schweren Gesimse sagte der deutschen Geschmacksrichtung nicht zu, die stets auf harmonisches Gleichgewicht und Ebenmass aller Theile Werth legte und die darum das Beschauliche, Ruhige, Systematische ihrer Architectur des XII. Jahrhunderts möglichst vor dem unruhigen Zeitgeist des XIII. Jahrhunderts zu retten suchte.

Doch zeigen sich unter den verschiedenen, oft widersprechenden Formen und Anlagen, welche die deutsche Baukunst im zweiten und dritten Viertel des XIII. Jahrhundert aus allen möglichen Elementen gebildet hatte, häufige Nachbildungen französischer Elemente und so erscheinen uns einfache stark ausgeladene Gesimse; so an dem Systeme der St. Elisabethkirche zu Marburg in Hessen, wo nicht blos ein stark ausgeladenes Hauptgesimse erscheint, sondern auch im Stockwerksgesimse, das so weit ausgeladen ist, dass es eine förmliche Gallerie bildet, auf der man rings um das Gebäude herum gehen kann.

Zu Ende des XIII. und Anfang des XIV. Jahrhunderts hatte bereits ein strenges ästhetisches System der freien Bildung wieder eine sichere Bahn angewiesen. Das System bildete wieder eine ästhetisch harmonische Einheit. Wie in der Antike hatte daher wieder jeder getragene Theil sein genaues directes Auflager; es erscheinen nur mehr Übergänge aus einer Form in die andere in der Gliederung nöthig; eine Vermittelung verschiedener Massen war nicht mehr herzustellen. Das System war wieder ein ideales geworden, es hatte wiederum eine Formaleinheit erlangt und so ward die Vorkragung als Princip nicht blos überflüssig, sondern sogar verdammt.

Nur an einzelnen Stellen durchbrach das äussere Bedürfniss und die praktische Nothwendigkeit den Idealismus des Systems und setzte, ohne Anstand zu nehmen, ihre Producte disharmonisch mitten in das Formensystem hinein. Man nahm keinen Anstand, an irgend einem Theile des Gebäudes eine Treppe in einem Thürmchen anzulegen, und glaubte sich nicht genöthigt, eine andere Anlage aussuchen zu müssen, die mehr Nachdenken erforderte. Man setzte an einer Ecke eines Thurmes, die ganz regelmässig einem harmonischen Formensysteme folgt, ein kleines Treppenthürmchen an; so legte man auch mit derselben Anstandslosigkeit irgend eine Gallerie, einen Balcon oder dergleichen vorspringend an; allein immer tritt eine zu solchen Zwecken angelegte Vorkragung disharmonisch ein. Für die Gesimse begnügte man sich mit einfacher Profilirung, legte etwa ein Ornament in die Hohlkehle ein und hielt die Gesimse möglichst schwach, da die geometrische Einheit des ganzen Systemes nirgends einen festen Abschluss eines Stockwerkes duldete, auf dem man dann von neuem den Aufbau eines andern begonnen hätte, sondern da man ein vom Boden aufwärts strebendes Ganze erstrebte, das sich immer mehr erleichterte und erst im Firstkamme oder in der Kreuzblume seine Erledigung fand.

Man hatte indess jenes System der Durchbrechung und Reducirung der Massen auf einzelne Punkte nicht so streng als Zweck hingestellt, sondern in den meisten Fällen eine gewisse Mauermasse auch in dem Systeme des XIV. und XV. Jahrhunderts beizubehalten gesucht. Diese Mauermasse verlangte eine belebende Endigung, und so sehen wir den Bogenfries im XV. Jahrhundert noch einmal auftreten, wo er allerdings mehr in Form von Masswerkbildungen die Gesimse begleitet. Wir erinnern hier an die Kirche zu Zwickau, die obere Pfarrkirche zu Bamberg, den Chor der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt und viele andere.

Die alte und neue Domkirche zu Brixen in Tirol.

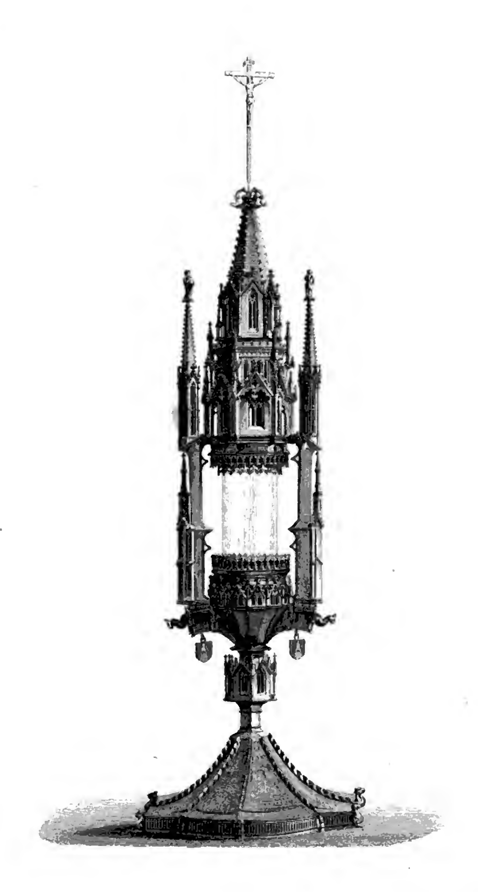
Von G. Tinkhauser.

(Mit 1 Tafel.)

III.

Die neue oder die jetzige Domkirche zu Brixen.

Bereits fünf Jahrhunderte hindurch hatte der alte Münster die gläubige Gemeinde um die frommen und treuen Oberhirten zu den heiligen und hehren Geheimnissen versammelt, als sich das Bedürfniss einer durchgreifenden Restauration oder eines Neubaues aufdrängte. Gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts tauchten die ersten Anträge auf. Der Fürstbischof Johann Franz Graf von Kuen hatte bereits die Verhandlungen eingeleitet und Baurisse durch den bekannten Architekten Gump von Innsbruck und den Baumeister Joseph de Albertis von Fleims anfertigen lassen



Gez. v. H. Holtmeyer. Druck aus der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien.

(1694 — 1695); allein die Verhandlungen geriethen ins Stocken, und die ganze Angelegenheit des bischöflichen Münsters scheint in Vergessenheit gekommen zu sein. Dem kräftigen und vor keinem Hinderniss zurückschreckenden Fürstbischof Kaspar Ignaz Gr. von Künigle schien es vorbehalten gewesen zu sein, eine seiner Residenz würdige Kathedrale zu schaffen. In den letzten Jahren seines thatenreichen Lebens dachte er noch an den alten und klüftenden Münster. Er wollte denselben für die Nachwelt noch theilweise erhalten, aber nach dem Geschmacke der damaligen Zeit ausbessern und umgestalten. Die Krypta sollte eingesenkt werden, die Seitenaltäre ihren Platz vor den sechs Pfeilern des Langhauses erhalten, die Seitenwände aber und die Pfeiler mit Gesimsen und Capitälen im Styl der Renaissance aus Stuccatur und Marmor geziert werden.

Der zur Berathung berufene Baumeister von Bozen, Joseph Delaj, war jedoch einer ganz andern Meinung; er schlug vor, dass der alte Münster abgebrochen und an dessen Stelle ein ganz neuer Bau aufgeführt werden sollte. Nur unter dieser Bedingung bot er seine Dienste an. Dessen ungeachtet blieb der Fürstbischof bei seinem Plane stehen und liess in den ersten Tagen des Monats Mai 1745 die Arbeit zum Aufbau einer neuen Vorhalle beginnen. Allein da er sich überzeugt hatte, dass nicht nur das Domcapitel und die fürstlichen Räthe dem Antrage des Baumeisters Delaj beharrlich beistimmten, sondern auch die Decane und Pfarrer im weitem Umfange der Diöcese sich zu keinerlei Beiträgen herbeilassen wollten, ausser es würde, wie man bemerkte, „eine Kirche nach der Baukunst und ohne Säulen“ erbaut; so berief er auf den 14. August eine Versammlung aus Abgeordneten des Domcapitels und einigen fürstlichen Hofräthen mit Beiziehung von Bauverständigen zur reiflichen Erwägung und Berathung zusammen und entschied sich endlich dahin, dass nach dem allgemeinen Wunsche der alte Münster abgetragen und an dessen Stelle eine neue Kirche aufgeführt werden soll, mit der weitern Anordnung, dass aus den fürstlichen Kammergefällen für die Dauer des Baues jährlich 6000 fl. in die Baucasse bezahlt und darüber hin noch 4000 fl. zur Restaurirung des Sext-Thurmes erlegt werden sollten.

Diese Entschliessung des Fürstbischofes und seine grossmüthigen Anordnungen hatten allgemeine Freude erregt und eine strebsame Baulust hervorgerufen. Schon am zweiten Tage darauf machte man sich über den alten Münster her und legte die Dachung ab. Dann schritt man weiter, um die Gewölbe herabzuschlagen und die Mauern einzustürzen. Da man theilweise Maschinen anlegte, so war bis Ende October desselben Jahres das ganze Mauerwerk so weit abgetragen, als der Bau der neuen Kirche es forderte. Vom alten Münster blieben nämlich einzelne Theile stehen, als wie die starken und unbeschädigten Mauern des Chores und der Kreuzarme, ferner die beiden Thürme und auch die südliche Seitenmauer des Langhauses so hoch, als es erforderlich war, um die Gewölbe des Kreuzganges zu erhalten. Es war zwar auch diese Seite des alten Münsters theils durch Brand, theils durch die Länge der Zeit stark beschädigt; allein da man mit starken Pilastern und Ausbesserung des Schadhaften doch die nothwendige Festigkeit zu erzielen hoffte, so wollte man den ehrwürdigen Kreuzgang in seiner alten und eigenthümlichen Gestalt erhalten. Während die Arbeiter mit Abbrechen beschäftigt waren, hatte Delaj einen vollständigen Bauriss für den neuen Dom entworfen, und dieser wurde auch in der Hauptsache genehmigt und ist zur Ausführung gekommen. Die bedeutendste Abänderung hat er erlitten durch den Vorschlag des fürstbischöflichen Hofrathes und Kammerdirectors Leopold v. Peisser, welcher ein Mitglied der erkiesenen Baudeputation war und man kann sagen den ganzen Bau mit dem sorgsamsten Fleisse überwachte und theilweise auch leitete. Delaj hatte nämlich in seinem Baurisse zwischen den Pilastern des Langhauses zur Aufstellung der Seitenaltäre überwölbte Capellen projectirt, auf welchen sich die Seitenmauern des Langhauses fortsetzen sollten. Peisser hingegen schlug vor, dass die Pilaster bis zur Höhe des Mittelschiffes geführt und auf denselben das Gewölbe sowohl für das Mittelschiff als auch für die Capellen oder Abseiten angesetzt werden sollen. Dieser Vorschlag ist denn auch nach langen Reden angenommen worden. Der Bau hat dadurch allerdings an Beleuchtung und Leichtigkeit gewonnen, aber auch vieles vom Ernste verloren. Eine andere Abänderung im Plane des Delaj betraf nur die Ornamentik, welche nach der Zeichnung des Bildhauers Stephan Feger von Innsbruck reicher geworden ist und, um den malerischen Effect zu heben, einige Zugaben erhalten hat. Sofort wurde an Joseph Delaj die oberste Leitung und Aufsicht übertragen, dass er nämlich je nach Erforderniss der Sachen, oder auf Ersuchen der Baudeputation, von Bozen nach Brixen sich verfüge und seines Amtes treulich handle. Dafür ward ihm eine jährliche Besoldung von 100 fl., freie Verpflegung während des Aufenthaltes in Brixen und Vergütung aller Auslagen bei der Hin- und Herreise zugesichert.

Nachdem nun auf diese Weise alles mit Ordnung und Umsicht vorbereitet war, nahm der Bau einen raschen Fortgang. Im October des folgenden Jahres 1746 waren die Umfangsmauern der neuen Kirche schon so weit hergestellt, dass der Dachstuhl aufgesetzt werden konnte. Am 7. des genannten Monats wurde nach Handwerksbrauch der mit Bändern und Inschriften zierlich geschmückte Firstbaum unter grossen Feierlichkeiten auf den Giebel des vollendeten Dachstuhls gestellt. Die Gewölbe sowohl des Langhauses als auch des Presbyteriums sind in den Monaten September und October 1747 geschlossen worden. Andre Stippler, Zimmermeister von Brixen, hat den äusserst einfachen und festgebauten Dachstuhl verfertigt, und Simon Rieder, Maurermeister von Brixen, leitete die Maurerarbeiten. Von

nun aber nahm das Werk einen lässigeren Gang. Der thatkräftige Fürstbischof Kaspar Ignaz hatte am 24. Juli 1747 die Augen geschlossen, und mit ihm war die rastlos forttreibende Kraft verschwunden. Manche Zögerung mag wohl auch durch Geldverlegenheiten herbeigeführt worden sein. Erst im Jahre 1753 stand die Kirche im Äussern vollkommen fertig da, und zu Ende des folgenden Jahres war sie auch im Innern so weit hergestellt, dass sie zum gottesdienstlichen Gebrauche verwendet werden konnte. Am 15. November, als am Feste des heil. Leopold und zugleich Namenstag des damaligen Fürstbischofes, 1754 wurde von der Pfarrkirche aus, worin während des Baues alle Gottesdienste von der Domklerisei begangen worden sind, der Einzug in die neue Kathedrale mit zahlreicher Procession und in höchst feierlicher Weise gehalten. Die Einweihung der Kirche und des Hochaltars ist erst am 10. September 1758 vom Fürstbischof Leopold Graf von Spaur zu Ehren U. L. Frauen Himmelfahrt, der heil. Apostel Petrus und Paulus, endlich unter Anrufung der heiligen Bischöfe und Bisthumspatrone Cassian, Ingennin und Albuin vollzogen worden. Aber es war um diese Zeit die innere Ausstattung der neuen Kirche noch bei weitem nicht vollendet. Es fehlten die 6 unteren Altäre in den Seitennischen, und die Orgel war erst zur Hälfte gebaut. Die Arbeiten dauerten im Innern der Domkirche noch lange fort, und auch ausserhalb fand man später für nothwendig, einen bedeutenden und kostbaren Bau auszuführen. Die zwei alten Thürme, welche sich vorne zu beiden Seiten der Kirche erheben, sind zwar in entsprechender Gestalt und Höhe hergestellt worden; aber die ganz nüchterne und leere Façade entsprach nicht der Würde des Baues, und die weitgedehnten nackten Flächen forderten nothwendig eine Belebung durch Decoration oder Zubauten. Man entschloss sich also die ganze Façade mit geräumigen Vorhallen zu umgeben, welche sich vor der Kirche und den Thürmen anlegen und bis zu einer bedeutenden Höhe aufsteigen. Dieser Bau wurde in den Jahren 1785 — 1790 nach dem Plane des Architekten und Bildhauers Jakob Pirchstaller ausgeführt. Die zwei untersten Seitenaltäre sind erst in den Jahren 1819 und 1822 aufgestellt worden.

Was nun die Auslagen und Kosten betrifft, welche zum Bau der neuen Kathedrale verwendet worden sind, so können diese nicht ganz genau angegeben werden, theils weil das Werk durch so viele Jahre sich in die Länge zog, und theils weil mancherlei Gegenstände aus wohlthätigen Händen flossen. So z. B. lieferten die Gemeinden der Umgebung von Brixen das Holz zum Gerüste und für das Dach ohne Entgelt. Nach den im Archiv des fürstbischöflichen Domcapitels noch erhaltenen Dombaurechnungen haben sich die Auslagen, welche in den Jahren 1745 bis einschliesslich 1767 gemacht worden sind, in runder Zahl auf 118.850 fl. belaufen. Dazu kommen noch die Kosten für die acht Seitenaltäre, welche nicht aus der Baucasse, sondern von den Bruderschaften und einzelnen Wohlthätern bestritten worden sind, und sich mindestens auf 38.000 fl. belaufen. Endlich wird noch, um von zufälligen und kleineren Auslagen nichts zu melden, die Summe von 9338 fl. dazu gezählt werden müssen, welche zur Aufführung der Vorhalle an der Façade verwendet worden sind. Man kann also annehmen, dass ungeachtet des in derselben Zeit sehr niedrigen Arbeitslohnes und der äusserst geringen Preise des Materials, der Bau und die Ausstattung unserer neuen Domkirche nahezu 170.000 fl. gekostet habe.

Der hochselige Fürstbischof Kaspar Ignaz war der grösste Wohlthäter für den Bau seiner Kathedrale. Dass er alljährlich während der Dauer des Baues einen Beitrag von 6000 fl. und darüber hin noch zur Ausbesserung und Herstellung des Sext-Thurmes 4000 fl. gegeben habe, ist schon oben gemeldet worden. Wenngleich dieser edle Fürst schon zu Ende des zweiten Jahres während des Baues gestorben ist, so hat er doch noch im Testamente den dritten Theil seines Nachlasses für die neu erstehende Kathedrale gewidmet, welcher bei seiner im Leben geübten grossmüthigen Wohlthätigkeit zwar nicht bedeutend sein konnte, aber doch für die Baucasse die ansehnliche Summe von 15000 fl. geliefert hat.

Nach längeren Verhandlungen, bei welchen sich mancherlei Umtriebe eingeschlichen haben, verordnete 1752 auch der nachgefolgte Fürstbischof Leopold Gr. v. Spaur, dass für die Baucasse jährlich 2000 fl. aus den fürstlichen Kammergefällen und 1500 fl. aus seiner Privatcasse gespendet werden sollen.

Einige Tausende sind aus dem Vermögen der Domkirche hergenommen worden, und die sehr beträchtlichen Auslagen für alle acht Seitenaltäre haben, wie schon gemeldet wurde, durch die Bruderschaften der Kathedrale und einzelne Wohlthäter ihre Tilgung gefunden. Die reichlichsten Zuflüsse ergaben sich aus der Besteuerung der frommen Orte, Stiftungen und der Geistlichkeit. Nachdem man nämlich die Bewilligung der Regierung erhalten hatte, wurden nicht nur im Umfange des Hochstiftes und Fürstenthums Brixen, sondern auch im tirolischen Gebiete durch die ganze Diöcese alle Kirchen, Capellen, Spitäler, Bruderschaften, milde Stiftungen, Curatgeistlichen und Beneficianten auf mehrere Jahre mit einer bestimmten Abgabe oder Beisteuer zum Dombau belegt. Obgleich diese Abgaben nur sehr langsam und nicht ohne Unterbrechung erhoben werden konnten, so reichten sie doch aus, um die zur Führung des Baues aufgenommenen Capitalsummen zu bezahlen und die allfälligen Reste nach und nach ganz zu tilgen.

Nachdem nun die Geschichte des Baues in ihren vorzüglichsten Momenten gegeben worden ist, führt uns die Reihe zur Beschreibung desselben. Die neue Domkirche erhebt sich, so zu sagen, ganz genau auf dem Grunde der alten und zeigt daher auch im Grundriss die Kreuzform. Sie bildet einen wahrhaft majestätischen Hallenbau und

misst im Lichten der Länge nach 188, der Breite nach 64, das Kreuzschiff aber 94 Wiener Fuss. Über diese weiten Hallen schwingen sich kühne Tonnengewölbe, welche im Presbyterium von acht starken Wandpfeilern, im Langhause aber von acht gegliederten Pilastern getragen werden und sich im Querschiffe durchkreuzen. Die Höhe derselben beträgt 68 Wiener Fuss. Die Pilaster, welche ziemlich tief in das Langhaus hineinreichen, bilden auf jeder Seite drei Abseiten oder Seitencapellen, welche in gleicher Höhe mit der Kirche aufsteigen und einen sehr geeigneten Raum für die sechs unteren Seitenaltäre bieten. Die beiden oberen Seitenaltäre haben ihren angemessenen Platz in den Kreuzarmen gefunden. Der Hochaltar ist im alten polygonen Chorschluss aufgestellt; zu beiden Seiten des Presbyteriums sind die Stalle der Kanoniker und die Betstühle für den Domklerus angebracht. Die Façade wird von den beiden ganz gleich geformten Thürmen und dem dazwischen liegenden Atrium gebildet. Auf diesem ruht der überwölbte Musikchor. Der Façade aber liegen hohe und geräumige Hallen vor. Diese werden von fünf Arcadenbögen getragen und haben in der Mitte einen weiten Vorsprung, damit der fürstliche Wagen einfahren kann.

Die Vorhallen geben der Façade allerdings auf dem weiten und beinahe im Viereck begrenzten Domplatz ein grossartiges und majestätisches Ansehen. Das dorische Gebälk mit den Triglyphen und der weit vorladenden Hängplatte, welches den ganzen Bau über den Arcaden umgürtet und nach oben mit einer Brüstung abschliesst, erregt, wie es die Würde eines Gotteshauses fordert, einen ernsten Eindruck. Als tragende Glieder dienen vorgelegte Lisenen im dorischen Styl; im Vorsprung aber ruht das Gebälk auf mächtigen Doppelsäulen und schliesst mit einem stumpfen Giebelbau ab. Zu oberst in der Mitte desselben erhebt sich die Statue des heil. Bischofs Cassian, zu beiden Seiten an den Ecken sind die Statuen der heil. Bischöfe Ingenuin und Albuin angebracht. Die Brüstung ist mit steinernen Vasen gekrönt, welche in entsprechender Entfernung von einander sich ebenmässig vertheilen. Die Lisenen, Säulen und der Unterbau sind aus Marmor gearbeitet. Die innern Mauern der Hallen werden durch alte Grabmonumente der Fürstbischöfe belebt, welche hier einen ganz geeigneten Platz gefunden haben.

Wenn man in die Kirche eintritt, so überraschen die harmonischen Verhältnisse und Ornamente der Bautheile nicht minder als die schönen Altäre und der reiche Aufwand an Marmor. Wir schreiten wahrlich inmitten eines würdevollen und prächtigen Gotteshauses. Unsere Kathedrale ist sicher eine der schönsten Kirchen neuern Styls in weiterem Kreise. Sämmtliche Pfeiler und Pilaster sind mit Marmor bekleidet, die Altäre aus schönen und mitunter sehr kostbaren Marmorgattungen zusammengestellt, alle Auftritte zu denselben, die Geländer, welche das Presbyterium vom Langhause trennen und die Altäre in den Kreuzarmen umgeben, ja selbst das Pflaster des Bodens — all dieses ist aus Marmor gearbeitet. Der innere Bau der Kirche präsentirt den Styl der Renaissance und zwar beinahe durchwegs in einfachen und würdevollen Formen aus der besten Zeit. Auf mächtigem Unterbau steigen die Wandpfeiler empor; der Schaft ist bei allen aus Marmorplatten gebildet, welche dem Mauerwerke vorliegen. Die Pilaster im Langhause sind zweifach gegliedert, und die, welche das Presbyterium vom Langhaus und Querschiff scheiden, vereinigen sich zu grossartigen Pfeilerbündeln. Der Unterbau besteht durchwegs aus röthlichem Marmor, die Basis aus dunkelgrünem vom Thale Pfunders, der attische Säulenfuss aus weissem von Arco, die Lisenen aus hellgrünem von Pfunders mit einer Einfassung aus buntem Marmor von Brentonico. Die reichen römisch-korinthischen Capitäle sind in weissem Stuccatur ausgeführt, die Architrave und Gesimse aus Gyps wie weissgrauer Marmor geschliffen, die schönen Friese dazwischen aber mit Marmorblumen und Sternen bekleidet. Einen störenden Anblick bieten die Gesimse, welche sich durch die ganze Kirche ziehen, durch ihre unnatürlich reiche Gliederung und verhältnissmässig viel zu starke Ausladung, welche an den Barockstyl erinnern. Ja sie steigen wohl gar über den Seitenaltären zwischen den Pfeilern in spitze Giebel auf.

Einen erheblichen Missstand bilden ferner die Fenster. Sie sind in übermässig grosser Zahl angebracht — man zählt deren nämlich 52 — und stimmen den Ernst der Kirche durch die zu helle Beleuchtung sehr herab, nichts zu melden davon, dass durch die launenhaft geschweifte Umrahmung das Auge beleidigt wird. Die genannten Marmorarbeiten an den Pfeilern und Pilastern stammen von der kunstfertigen Hand des Theodor Benedetti aus Mori im südlichen Tirol[1]). Die gesammte Stuccatur- und Gypsarbeit haben die geübten Meister Hannibal Pittner aus Bozen und Anton Gigl von Innsbruck verfertigt.

Einen für Kunstkenner sehr beachtenswerthen Gegenstand bilden die Altäre und Gemälde. Meister von anerkannter Tüchtigkeit und erster Grösse haben sich daran betheiligt. Die Fresken auf dem Plafond und die Decorationen ober den Gesimsen hat der berühmte Maler Paul Troger aus Welsberg im Pusterthale gegen 10.000 fl. übernommen und ausgeführt. Seine Gehilfen waren: Johann Georg Unruhe aus Passau, Georg Troger von Welsberg, Franz Zoller von Gufidaun, der berühmte Hautzinger von Wien und Martin Knoller von Steinach, welcher hier seine erste Schule gemacht und sich zu einem Künstler erster Grösse erschwungen hat. Die Decorationen unter den Gesimsen hat Hieronymus Constantini von Roveredo gemalt[2]). Die Meister, welche die Gemälde auf den Altären

[1]) Theodor war der Sohn des Bildhauers Cristoph Benedetti. Dieser hatte sich zu Castione bei Mori, jener in Mori selbst ansässig gemacht. Beide haben unter den tirolischen Künstlern einen bedeutenden Namen.

[2]) Paul Troger, geboren zu Welsberg im Pusterthal 1698, erhielt seine Bildung in Venedig und Bologna. Hierauf kam er nach Wien, ward Director

geliefert haben, werden unten genannt werden. Das vorzüglichste der Frescogemälde ist im Plafond des Langhauses, welches in seltener Ausdehnung den ganzen weiten Raum desselben einnimmt und einen überwältigenden Reichthum in der Composition vor dem Auge des Beschauers entfaltet. Oben auf dem Giebel des Berges steht das Lamm Gottes, umgeben von strahlender Glorie und lobsingenden Engeln; unten schaaren sich in Schichten und Gruppen neben und über einander die Heiligen des alten und neuen Bundes, die Patriarchen, die Propheten, die Apostel, Bischöfe, Ordensstifter u. s. w., um dem Lamme oben die Huldigung darzubringen. Die Glorie ist ziemlich erbleicht, aber die Gruppen sind noch ganz frisch in lebensvollen Farben erhalten. Das Gewölbe zwischen den Kreuzarmen zeigt in nicht gelungener Perspective eine mit reichem Säulenwerk gestützte Kuppel, oder besser gesagt eine Rotunde, wo sich in der Apsis die symbolischen Figuren Glaube, Hoffnung und Liebe zu einer Gruppe vereinigen. Unten auf den Pendentivs sind die vier Evangelisten angebracht. In den Kreuzarmen erscheint der heil. Bischof und Märtyrer Cassian, und zwar im nördlichen, wie er den Kleinen die Lehren des Evangeliums verkündet, und im südlichen, wie er die heidnischen Götzenbilder stürzt. Im Plafond des Presbyteriums ist das Patrocinum der Domkirche abgebildet, nämlich die Himmelfahrt Mariens. Im Gewölbe über dem Musikchor erscheinen die Engel des Himmels und vereinen ihre Lobgesänge und Huldigung mit dem Orchester des Chores.

Wir kommen nun zu den Altären, von denen ebenfalls eine kurze Geschichte und Beschreibung hier folgen soll. Der Hochaltar besteht aus einer freistehenden Mensa mit dem Tabernakel; hinter demselben hängt an der mittlern Wand des Chorschlusses das schöne und grosse Altarblatt, welches beinahe bis zum Gesims hinaufreicht. Diese Anordnung hatte Fürstbischof Kaspar Ignaz ausdrücklich verlangt, obgleich sie nicht allen gefallen wollte. Die Mensa ruht auf fünf Stufen in entsprechender Höhe. Rückwärts an derselben erhebt sich ein mächtiger Unterbau, welcher auch um die Stufen des Altars schweift und in der Mitte den schönen, in reicher Gliederung aufgeführten Tabernakel trägt. In der Höhe schwebt die deckende Krone; zu beiden Seiten des Tabernakels stehen die Statuen der Apostel Petrus und Paulus, und etwas tiefer an den beiden Ecken des Unterbaues knieen betende Engel, welche Leuchter halten. Das Bild hinter der Mensa an der Wand ist mit einem sehr kunstreich gearbeiteten und in mannigfaltigem Wechsel geschweiften Rahmen umgeben. Darüber breitet sich in schwebendem, sehr reichem und schmiegsamem Faltenwurf ein Baldachin, welcher zu oberst eine majestätische grosse Krone trägt, und dessen Gewandung aus rothem französischen Marmor kunstvoll gemeisselt und mit weissen Fransen von carrarischem umsäumt ist. Die Höhe

der Maler- und Bildhauer-Akademie und starb daselbst 1777. Seine Gemälde zeugen von einem grossen und erfinderischen Genie.

des Altars, welcher mit der Krone über das Gesims bis zum Schildbogen hinaufreicht, beträgt mehr als 60 Wiener Fuss. Alle Theile des Altars sind aus kostbaren und verschiedenfärbigen Marmorarten gebaut, unter denen die zwei oben genannten bedeutend vorwiegen. Nämlich die Masse besteht aus weissem von Carrara, die Säulen, Friese und Füllungen aus rothem französischen; die andern Arten sind zur bunten und harmonischen Verzierung mit mannigfaltigen Figuren eingelegt. Die vier Statuen der Apostel und Engel haben weissgrauen Marmor. Der ganze Altar ist in jeder Beziehung eine ausgezeichnete, von allen Kennern gepriesene Arbeit im Barockstyl mit reicher Decoration, und stammt aus den kunstgeübten Händen des Theodor Benedetti, dessen wir schon früher erwähnt haben. Die sehr schönen Statuen der Apostel nennen Dominicus Moling[1]) als ihren Meister, welcher im Gebiete der Plastik einen ehrenvollen Platz errungen hat. An diesem Altare sind die Schildungen des fürstlichen Stiftes Brixen und der gräflichen Familie von Künigle angebracht, um das Andenken des Fürstbischofs Kaspar Ignaz zu ehren und die Nachwelt an den Urheber dieses Baues und grössten Wohlthäter für denselben immerhin zu erinnern. Das Altarblatt hat Michael Angelo Unterberger[2]), einer der vorzüglichsten tirolischen Künstler, gemalt. Es stellt das Hinscheiden Mariens vor. Sämmtliche Apostel umgeben das Sterbe-

1) Moling ist aus Wengen im Gerichte Ennaberg, welches ein Seitenthal vom Pusterthal umschliesst, gebürtig. Er genoss bei Lebzeiten den Ruhm eines vorzüglichen Bildhauers und hielt sich einige Jahre lang in Dresden auf. Später kehrte er in die liebe Heimat zurück, welcher er mehrere seiner Werke gewidmet hat, und starb daselbst 1761.

2) Unter diesem Namen kennt Tirol eine berühmte Malerfamilie, nämlich die Brüder Michael Angelo und Franz Unterberger und deren hochgefeierte Neffen Christoph und Ignaz. Michael, geboren am 11. August 1695 zu Cavalese im südlichen Tirol, hatte sich nach Wien begeben, wo er seit 1751 mit Paul Troger bis zu seinem Tode (27. Juni 1758) im Rectorate der Maler- und Bildhauer-Akademie wechselte. Er hatte einen fliessenden Pinsel, ein blühendes Colorit, und zeichnete sich besonders durch sein schimmerndes Helldunkel aus. Franz, geboren am 1. August 1706, führte einen leichten und doch sehr markirten Pinsel. Er zeichnete sich besonders in kleineren Vorstellungen und durch seine bewunderungswürdige Schnelligkeit im Arbeiten aus. Von seiner Hand kennt man mehr als 300 Altarblätter und manche darunter von hohem Werthe. Sein gewöhnlicher Aufenthalt war zu Brixen, in welcher Gegend von ihm viele Bilder gefunden werden. Als Greis zog er noch in seine Heimat zurück, wo er im Jahre 1776 gestorben ist. Hätte dieser Meister seine Kunst nicht zu handwerksmässig betrieben, so würde er sicher einen ausgezeichneten Namen sich erworben haben. — Christoph, geboren am 27. Mai 1732 zu Cavalese, ist der grösste unter den Unterbergern. Seine Ausbildung erhielt er zuerst in Wien bei seinem Onkel Michael und dann zu Rom. Hier wurde er von Raphael Mengs als Gehilfe auserlesen, um die Grotesken in der vaticanischen Bibliothek auszuführen. Später wurde ihm die Vollendung dieses Werkes und die Ausmalung des Clementinischen Museums von Papst Clemens XIV. anvertraut. Er war unstreitig einer der ersten Künstler seiner Zeit, geehrt und besucht von allen Reisenden. Am 25. Jänner 1798 schied er zu Rom von dieser Welt. Die genannten drei Unterberger haben sich alle, wie wir weiter unten vernehmen werden, an der Auszierung unserer Domkirche betheiligt, nicht aber Ignaz, der Bruder des Christoph. Der Vollständigkeit wegen sollen auch über diesen einige ganz kurze Nachrichten hier Platz finden. Ignaz, geboren zu Cavalese am 24. Juni 1748, besass ein vielumfassendes Talent; er war ein vortrefflicher Maler, Kupferstecher, Mechaniker und

bett der göttlichen Mutter. Niemand verkennt den kräftigen und kunstgeübten Pinsel, das genaueste Ebenmass der Glieder und die gewandte Technik in Behandlung der Farben. Das feierliche Helldunkel gibt dem Bilde eine eigenthümliche Verklärung, und scharf hervortretende Affecte ziehen das Gemüth des Beschauers mächtig an. Benedetti hatte die Herstellung des Altars ohne Bild vertragsmässig um 6100 fl. übernommen. Aber der arme Mann hat dabei gewaltige Verluste erlitten, indem er wenigstens das Doppelte, wenn nicht das Dreifache, darauf verwendet hat. Er konnte wohl nicht auf vollständigen Ersatz rechnen, und dessen ungeachtet liess er nicht ab den Altar so prächtig zu bauen, wie das Bild seinem künstlerischen Geiste vorschwebte. Darum verdient sein Name einen ehrenvollen Platz in den Annalen der Kunst. Wann der Hochaltar eingeweiht worden ist, habe ich schon oben gemeldet.

In der Capelle des südlichen Kreuzarmes steht der sogenannte Rosari-Altar, welchen der Steinmetz Franz Oradini von Trient entworfen und gebaut hat. Die Arbeit ist eine gewöhnliche Copie ihrer Zeit, aber technisch sehr gut und in kostbarem Marmor ausgeführt. Das Altarblatt, welches Franz Unterberger gemalt hat, verdient besichtigt zu werden. Es stellt die göttliche Mutter mit dem Jesuskindlein vor, wie sie beide huldvoll auf Dominicus, den Urheber des heil. Rosenkranzes, und auf die heil. Katharina von Siena, die besondere Verehrerin desselben, herabblicken. Neben dem Altarblatt zwischen den Säulen stehen die marmornen Statuen des heil. Stephanus und des heil. Lorenz. Auf der Mensa erhebt sich ein kleiner niedlicher Tabernakel, welcher aus weissem Marmor gebaut und mit kostbarem buntfärbigem geziert ist. Um den ganzen Altar zieht sich ein geschweiftes Geländer aus weissem Marmor. Die Auslagen für diesen Altar sammt dem Geländer beliefen sich auf 6850 fl., und wurden insgesammt von der Rosari-Bruderschaft getragen. Die Einweihung ist durch den Weihbischof Ferdinand Grafen von Saruthein am 16. October 1758 erfolgt.

Gegenüber in der Capelle des nördlichen Kreuzarmes steht der Altar des heil. Cassian, Bisthumspatrons. Dieser ist beinahe von ganz gleicher Form als wie der des heil. Rosenkranzes gebaut und ward von Oradini entworfen, aber durch Franz Faber von Telfs, welcher sich als Steinmetz in Arco aufhielt, zur Zufriedenheit der Kenner aus Marmor gemeisselt. Das Altarblatt, welches das Martyrium des heil. Cassian vorstellt und von Paul Troger gemalt worden ist, entspricht nicht. Die unschönen Stellungen und die störenden Verzerrungen in den Figuren und insbesonders selbst beim heil. Helden des Bildes beurkunden zu sehr und auffallend die eben nicht lobenswerthe Manier dieses Künstlers. Neben dem Bilde stehen zwischen den Säulen die Statuen der Hll. Bischöfe Ingenuin und Albuin aus carrarischem Marmor. Anstatt des Tabernakels ruht auf der Mensa die schöne, ebenfalls aus carrarischem Marmor gemeisselte und mit andern edlen Steinen verzierte Tumba, worin die heil. Reliquien von Ingenuin und Albuin aufbewahrt werden. Um diesen Altar zieht sich ebenfalls ein geschweiftes Geländer aus weissem Marmor. Die Auslagen, welche sich auf die Summe von 6850 fl. beliefen, wurden zum Theil vom fürstbischöflichen Domcapitel, zum Theil aus dem Vermögen der Domkirche und der Dombruderschaften bestritten. Auf den Postamenten der Säulen ist das domcapitularische Wappen angebracht. Die Einweihung des Altars erfolgte am nämlichen Tage mitsammt dem Rosari-Altar durch den Brixner Weihbischof Ferdinand Graf v. Sarnthein.

In den obersten Capellen oder Abseiten des Langhauses sind die Altäre zur heil. Anna und zum heiligsten Erlöser aufgestellt. Beide hat der schon obengenannte Künstler Franz Faber aus kostbaren und bunten Marmorarten durchaus in gleichen Formen gebaut und mit Statuen versehen. Fürstbischof Leopold Graf v. Spaur weihte dieselben am 9. Juli 1764 ein.

St. Anna-Altar, welcher zur rechten, d. h. zur Evangelienseite aufgestellt ist und zu beiden Seiten die Statuen der Hll. Christina und Katharina zeigt, hat 2640 fl. gekostet. Diese Auslagen wurden von der St. Anna-Bruderschaft getragen, welche aus der Collegiatkirche im Kreuzgang hieher übersetzt worden ist. Das Altarblatt ist ein schönes Gemälde, von einem gewissen Linder oder Lindner aus Wien in einem äusserst lieblichen Colorit ausgeführt, und stellt die heil. Mutter Anna und ihren Mann Joachim im traulichen Familienkreise mit Maria und dem Jesuskinde vor.

Der Altar zum heiligsten Erlöser, insgemein Salvatoris-Altar genannt, hat ebenfalls zu beiden Seiten Statuen, nämlich die der HH. Nikolaus und Martin, welche die Patrone der alten Krypta waren. Das Altarblatt stellt die Verklärung des Erlösers auf dem Berge dar; es ist eine getreue Copie von der Hand des Christoph Unterberger nach dem römischen Original Raphaels im Vatican, welche selbst die Aufmerksamkeit Pius VI. auf sich gezogen hat, als dieser im Jahre 1782 durch Brixen reiste. Die Kosten des Altars beliefen sich auf 2750 fl. und wurden von der Priester-Congregation zum heiligsten Erlöser bezahlt, welche aus dem Johanniskirchlein im Kreuzgang hieher übertragen worden ist. Dass Faber ein guter Bildhauer gewesen, beweisen die Statuen, mit denen die drei von ihm gebauten Altäre geziert sind.

Die zwei Altäre in den folgenden Seitencapellen, nämlich der zur heil. Agnes rechts und der zum heil. Johann

Tonkünstler. Seine Bildung erhielt er zu Rom bei seinem Bruder Christoph, und begab sich dann 1776 nach Wien, wo er durch seine ausgezeichneten Leistungen grosses Aufsehen erregte. Seine Hebe wurde von Kaiser Franz um 10.000 fl. für das Kunstcabinet erkauft und erwarb ihm den Titel eines k. k. Hof- und Kammermalers. Er starb in Wien allzu früh für die Kunst am 4. December 1787.

von Nepomuk links, schätzt man mit Recht als Erzeugnisse eines reichbegabten Geistes und einer kunstgeübten Hand. Theodor Benedetti ist der Meister derselben; beide sind aus kostbaren Marmorarten im reinsten Styl der Renaissance und ganz gleichmässig gebaut. Den St. Agnesen-Altar zieren an den Seiten die Statuen der heil. Bischöfe Lucan und Hartmann. Das Altarblatt ist von Christoph Unterberger gemalt und zeigt das berühmte Martyrium der heiligen und zarten Jungfrau Agnes. Dieses Bild und die Verklärung Christi sind bei weitem die schönsten Gemälde in der Domkirche und werden von allen Kundigen bewundert. Eine Inschrift nennt uns den Wohlthäter, welcher diesen Altar hat machen lassen — es ist Fürstbischof Leopold, welcher denselben auch in eigener Person am 6. November 1764 eingeweiht hat. Die dazu verwendeten Auslagen sind nicht bekannt, können aber sicher auf 4050 fl. geschätzt werden.

Den Altar zum heil. Johann von Nepomuk hat der Cardinal Erzbischof von Wien Christoph Gr. v. Migazzi, zugleich Domherr von Brixen, verfertigen lassen und denselben in eigener Person am 1. Juli 1765 eingeweiht. Die darauf verwendeten Kosten können ebenfalls nicht ermittelt werden, aber auch sicher nicht geringer gewesen sein als die beim gleichgestalteten St. Agnesen-Altar. Die Statuen an beiden Seiten stellen die HH. Christoph und Oswald vor; das schöne Gemälde von Cignaroli aus Wien zeigt das Marterthum des heil. Johannes, wie er von den Henkersknechten in die Moldau geworfen wird.

Die zwei Altäre in den untersten Seitencapellen, nämlich der zu allen Heiligen und der vom heiligsten Kreuze, sind entworfen worden von einem Manne, welcher dazu weder die Befähigung noch den Beruf hatte. Franz Ainackerer, zweiter Troilo'scher Chorbeneficiat im Domstifte, hat die Zeichnung zu beiden geliefert, und Paul de Font, Steinmetz zu Trient, dieselben in kostbarem Marmor, aber nicht besonders glücklich, ausgeführt. Die Auslagen für jeden dieser zwei Altäre belaufen sich auf 5400 fl. und sind demnach bedeutend höher gestiegen als bei den übrigen ohne Vergleich schönern Seitenaltären.

Der Allerheiligen-Altar, welcher in der Seitencapelle rechts seinen Platz einnimmt, ist im Jahre 1819 aufgestellt worden. Die Auslagen wurden grösstentheils aus dem frommen Vermächtnisse des Brixner Domherrn Hartmann Baron von Enzenberg, welcher im Jahre 1802 gestorben ist, bestritten. Die Statuen der HH. Margret und Barbara, welche den Altar zu beiden Seiten zieren sollen, sind eine schlechte Arbeit, von einer idealen Auffassung ist keine Rede, und selbst die technische Ausführung steht auf niedriger Stufe. Sie sind von Venedig hergebracht worden. Eine wahre Zierde aber für den Altar ist das schöne Gemälde, welches die Heiligen Gottes im Himmel vorstellt. Der berühmte Künstler Joseph Schöpf hat dasselbe im Jahre 1817, also in seiner letzten Lebenszeit als ein Greis von 70 Jahren gemalt. Wenn man gleich im Pinsel die alternde Hand nicht verkennen kann, so müssen doch die reiche und harmonische Composition und die ausdrucksvollen und anmuthigen Figuren im schönen und lebhaften Farbenschmelze bewundert werden. Der Graf Georg Sigmund Portia, Domherr zu Brixen, lohnte des Künstlers Arbeit mit 200 österreichischen Ducaten [1]).

Der gegenüberstehende Kreuzaltar hat ganz die gleiche Form wie der zu allen Heiligen, und ist, wie bereits gemeldet wurde, vom Trienter Steinmetz Paul de Font gebaut worden. Auch die Statuen zu beiden Seiten — Isaias und Zacharias — sind eben so schlecht ausgeführt. Diesen Altar umschliesst das berühmte Crucifixbild, welches Joseph Schöpf zuerst für die Hauptkirche zu Genazano verfertigt (c. 1783) und dann für unsere Domkirche reproducirt hat (1792). Die Kupferstiche, welche dieses Gemälde abbilden, hat man gesucht. Die Auslagen für diesen Altar wurden aus dem Vermächtniss des Brixner Domherrn Joseph Baron von Rhorbis betritten, welcher 1789 gestorben ist. Da der Nachlass des genannten Stifters um vieles zu gering war, so wurde das Capital auf Zinsen ausgeliehen, bis es sich selbst zur Nothdurft ergänzt hat, und der Altar ist erst im Jahre 1822 aufgestellt worden. Die zwei letztgenannten Altäre hat am 21. September 1833 der Fürstbischof Bernard Galura eingeweiht.

Bevor ich die Beschreibung unserer Kathedrale abschliesse, muss ich noch eine kurze Erwähnung über einige Kunstdenkmale aus älterer und neuerer Zeit anfügen. Im Innern der Kirche findet man die Grabmonumente der Fürstbischöfe seit Kaspar Ignaz Grafen von Künigle aufgestellt, von denen einige wirklichen Kunstwerth besitzen. Das Monument des Fürstbischofs Kaspar Ignaz selbst ist in die östliche Mauer des nördlichen Kreuzarmes nächst dem St. Cassians-Altar eingesenkt. Dasselbe ist höchst einfach und zierlich im Styl der Renaissance ausgeführt und zeigt das wohlgetroffene Porträt dieses ausgezeichneten Kirchenfürsten. Der Künstler, welcher es verfertigt hat, ist der obengenannte Architekt und Bildhauer Franz Faber.

Gegenüber im südlichen Kreuzarme findet man das Grabmonument des Fürstbischofs Joseph

[1]) Joseph Schöpf, geboren 1745 zu Telfs im Oberinnthal, machte die ersten gründlichen Studien unter der Anleitung des Martin Knoller, welcher ihn auf Verwendung des Stiftes Stams zu sich genommen hatte. Im Jahre 1776 ging er als österreichischer Pensionär nach Rom, wo er acht Jahre bei Raphael Mengs sich unermüdet verwendete. Nach dieser Zeit kam er in sein Heimatland zurück, wo er auch bis zu seinem Tode (15. September 1822) verblieben ist. Tirol verdankt ihm viele und grossartige Kunstwerke. In einigen Kirchen bewundert man von ihm ausgezeichnete Frescogemälde. Seine letzte und ohne Vergleich die schwächste Arbeit war 1820 das Plafondgemälde in der Servitenkirche zu Innsbruck. Der Verlust seines halben Vermögens bei einem Freunde vernichtete ihm mit einem Schlage die schöne Hoffnung, ein Künstler-Institut für sein liebes Vaterland Tirol zu gründen. Seine Kunstsammlung liess er in dankbarem Andenken an früher erhaltene Wohlthaten dem Stifte Stams übergeben.

Grafen von **Spaur** — ein Kunstwerk, an dem man die Einfachheit der Composition nicht minder als den hohen Ernst bewundern muss. Es ist im strengen Styl der Antike ausgeführt. Besonders schön findet man die weibliche Figur, welche in züchtiger und höchst edler Haltung, durchdrungen von Schmerz und Trauer, das vollkommen gleiche Porträt des vielgeliebten Fürstbischofs mit nie verwelkendem Kranze krönt. **Jakob Santer** aus Bruneck ist der Meister dieses bewunderten Monumentes [1]).

Rechts zu oberst im Langhause tritt zwischen den Lisenen des zweifach gegliederten Wandpfeilers das **Grabmonument** des jüngst dahingeschiedenen **Fürstbischofs Bernard Galura** in freier Stellung hervor, würdig des grossen Mannes, welcher ausgezeichnet durch Geisteskraft und Wissenschaft in der katholischen Welt einen ruhmvollen Namen errungen und in der langen bedrängnissvollen Zeit der französischen Einfälle und Plünderungen sich stets als Vater und Freund des armen und rathlosen Volkes, wie nicht minder als unverbrüchlich treuen Diener der Kirche und seines Kaisers bewiesen hat. Dieses Monument, im romanischen Styl ausgeführt, ist eine sehr gelungene Arbeit des bekannten Bildhauers **Joseph Gröbmer** aus Bruneck, welcher sich gegenwärtig in München niedergelassen und eine viel besuchte Werkstätte gegründet hat. Auf einem Kragstein tritt der hochselige Fürstbischof im bischöflichen Ornate vor und segnet sein Volk. Hinter demselben wölbt sich eine Nische, und diese wird von einem reich und schön ausgeführten romanischen Portal umrahmt, welches mit einem Giebel gekrönt ist. Der Unterbau trägt die Inschrift und zeigt das fürstbischöfliche Wappenschild mit dem immer grünenden Zweig. Das ganze Monument ist, man kann sagen, mit vollendeter Technik durchgeführt; das Laubwerk hat der feinste Meissel ausgegraben. Die Figur in Lebensgrösse gibt ein treues und lebensvolles Bild des dahingeschiedenen Kirchenfürsten. Die hohe hervortretende Stirn und der Herrscherblick erinnern an dessen weises und ernstes Walten.

An den Wänden der Thürme, welche dem Langhause vorliegen, hängen zwei grosse und ansehnliche Holzgemälde aus der ersten Zeit des XVI. Jahrhunderts, welche die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes in Anspruch nehmen und verdienen. Beide sind ausgezeichnet durch die reiche Composition, durch das blühende und noch jetzt frisch erhaltene Colorit, und höchst wichtig für die Kunde der Trachten jener Zeit. Das eine stellt die **Erweckung des Lazarus aus dem Todesschlummer** vor. Im Hintergrund lagert auf der Höhe, umwölbt von reinem Himmel, ein Städtchen, aus welchem mittelalterliche Burgen und spitzige Kirchenthürme aufragen. Von dem Städtchen, herab schreitet **Jesus** der göttliche Heiland, umgeben von seinen Aposteln und Jüngern. Da begegnet ihm **Martha**, die Schwester des Lazarus. Hingestreckt auf die Kniee zu seinen Füssen beklagt sie den Tod ihres theueren Bruders und vernimmt die bedeutungsvollen Worte aus dem Munde des göttlichen Lehrers: „Ich bin die Auferstehung und das Leben“.

Im Vordergrunde steigt **Lazarus** aus dem Grabe hervor; zu den Füssen Jesu liegt die dankerfüllte **Maria**, die andere Schwester des Lazarus. Ringsum stehen die Schüler und Begleiter des Herrn und staunende Zuschauer. Hinter diesen ernsten Gruppen taumeln die Weltmenschen in der Caricatur des Alltagslebens. Auch fehlen die Pharisäer nicht, welche in der Gerichtshalle Rath hielten über den Mann, der so viele Wunder wirkt und das Volk an sich zieht. Die Haltung und der Ausdruck ist in den Hauptfiguren besonders edel, anmuthig und sprechend. Der Meister dieses Kunstwerkes ist unbekannt; ungeachtet alles Nachforschens konnte ich keine Spur von demselben entdecken. Den Widmer aber und die Zeit gibt uns die unten im Bilde angebrachte Inschrift:

D. O. M.

Fidem atque spem immortalitatis artificis manu testatus est reverendus pater *D. Mathias Horn* D. D. Candidatus anno salutis M. D. XXX.

Das andere Bild auf der entgegengesetzten Seite stellt den heil. **Paulus** vor, **wie er zu Athen auf dem Areopag Christum den Gekreuzigten predigt.** Von hoher Bühne herab verkündet Paulus die neue Lehre; ihm gegenüber erhebt sich frei auf dem Platz ein hohes Kreuz, auf welchem der Heiland hängt. Ringsum stehen ansehnliche Gebäude und Säulenhallen. Nach allen Seiten hin zerstreuen sich die Menschengruppen. In den Gesichtern der Zuhörer zeigen sich sprechend die mannigfachen Eindrücke, welche die Lehre des Weltapostels hervorgerufen hat. Einige stehen neugierig da, andere wenden sich spottend ab, da und dort gewahrt man ernst ergriffene Gemüther; einige wenden sich gläubig zum Kreuze hin. Unter diesen erscheint aus allen kennbar **Dionysius**, ein Mitglied des Areopags, welcher der erste Bischof von Athen geworden ist. Den Künstler, welcher dieses Bild gemalt hat, kennen wir nicht; es scheint der nämliche gewesen zu sein, dem auch das erst besprochene angehört. Die Zeit und die Widmung nennt uns wieder eine unten angebrachte Inschrift, welche also lautet:

Reverendus pater *D. Paulus Hoelzl* U. J. Doctor canonicus Brixinensis, et quondam a divo Maximiliano imperatore reipublicæ Viennensis gubernaculis admotus, quo testaretur et suam in Christum pietatem simul et fidem,

[1]) **Jakob Santer**, geb. zu Bruneck im Pusterthale am 25. April 1756, erhielt seine Bildung in Augsburg (1780 — 82), Stuttgart (1783) und Paris (1784 bis 1786). Im Jahre 1788 kam er in seine Vaterstadt zurück, wo ihn aber das Vertrauen der Mitbürger mit Gemeinde-Ämtern überhäufte und der Kunst grösstentheils entzog. Der berühmte Maler Schöpf bedauerte diese Wendung der Dinge. „**Tirol hätte an Santer einen Canova aufzuweisen**“, sagte er, „**wenn derselbe sich stets hätte der Kunst widmen können**“. Santer war auch ein sehr guter Architekt und in der Rechenkunst ausgezeichnet. Er starb zu früh für die Mitwelt, hochgeschätzt und geachtet von seinen Mitbürgern, am 8. October 1809.

Paulum Athenis concionantem in hac tabella adpingi curavit, qui Christum verbis magis graphice deliniavit, quam possit ulla artis docta manus. Voluit autem et *D. Florianum de Waldenstain*[1]) J. U. Doctorem, canonicum Brxiinensem, habere illius picturæ consortem, simul ut amorem in se testaretur, et illius memoriam apud mortales alesceret. Obiit anno Domini M. D. XXXVII.

IV.

Die Grabmonumente der alten Domkirche und das Baptisterium.

Von dem alten Münster zu Brixen haben sich noch einige Denkmale erhalten, welche für den Archäologen und Kunstfreund ein besonderes Interesse bieten. Dahin gehören der Kreuzgang, die Grabmonumente der Fürstbischöfe und Domherren, die Taufcapelle und die ehemalige bischöfliche Hofcapelle, welche später umgebaut und erweitert worden ist. Die Beschreibung des Kreuzganges und der merkwürdigen Bildwerke in demselben aus dem XIV. und XV. Jahrhundert habe ich bereits bekannt gegeben[2]); die alte bischöfliche Hofcapelle hat von ihrer ursprünglichen Gestalt nicht mehr vieles aufzuweisen, ausser einige beinahe ganz erbleichte Tafelgemälde an den Wänden oberhalb des später aufgesetzten gothischen Gewölbes. Deshalb darf ich mich hier auf die Beschreibung der Grabsteine und Taufcapelle beschränken.

Die Grabsteine, über die ich nun zu berichten habe, waren grösstentheils in den Boden der alten Domkirche eingesenkt, einige an den Seitenwänden befestigt, andere befanden sich in den angebauten Capellen. Als das alte Mauerwerk zum Bau der neuen Domkirche abgetragen wurde, sammelte man mit sorgsamstem Fleisse die Grabsteine und bewahrte sie an sicherem Orte. Später lehnte man sie einfach an die Mauern des Kreuzganges, und der berühmte Geschichtsforscher Resch ordnete sie nach der Zeitfolge (1761). Der Platz war nicht ungeeignet, ohnebin fanden die Domherren und Chorpriester im Kreuzgange ihre Begräbnissstätte, und in den ehrwürdigen Hallen reihten sich diese Denkmale sehr gut den alten Bildwerken an. Aber es war auch ein Übelstand, dass der Hinblick auf manche Gemälde und Inschriften durch die vorliegenden Steine gehindert oder ganz abgeschnitten wurde. Dieser Übelstand wurde in der Folge noch fühlbarer und brachte dem Kreuzgang unersetzliche Nachtheile, als man in den Jahren 1788 und 1789 rings den Seitenwänden eine ziemlich hohe Mauer mit Sockel und Gesims vorlegte und in diese die Grabsteine einsenkte. Da wurden einige Gemälde und Inschriften ganz, andere zum Theil verdeckt, die Gänge zu sehr beengt und das Ebenmass des Baues gestört. Es war daher ein glückliches Ereigniss, dass auf meine Anregung durch Verwendung der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale von Sr. Majestät dem Kaiser die Restauration unsers Kreuzganges angeordnet wurde, welche dann auch im Jahre 1858 in so weit ausgeführt worden ist, dass man die Grabsteine aus dem Kreuzgang entfernte, die Wände und Gemälde von dem vorgelegten Mauerwerk erledigte, die morschen und klüftenden Stellen ausbesserte und das ganze Gebäude gegen das eindringende Schnee- und Regenwasser durch Aufsetzung eines neuen Dachstuhles sicherte.

Die genannten Grabsteine haben nun ihren ganz geeigneten Platz gefunden, nämlich die der Fürstbischöfe in den Hallen der Façade und die der Domherren in den gedeckten Gängen, welche sich um das Langhaus der Domkirche zu beiden Seiten bis zu den Kreuzarmen ziehen. Die Grabsteine der Domherren reihen sich, der Zeitfolge nach auf einer gemauerten Basis aufgestellt, unmittelbar an einander, und sind oben mit einem fortlaufenden Gesims gekrönt. Es sind 51 Stücke, welche die Zeitperiode von 1340 bis auf unsere Tage durchlaufen. Was den Werth derselben anbelangt, so ist dieser weniger in der künstlerischen Darstellung als in der Geschichte und Epigraphik zu suchen. Ausser einigen mittelmässigen Figuren und weniger besser gearbeiteten Wappenschildungen findet man von Bildwerken nichts Sehenswerthes; aber in den vielen Inschriften entdeckt der Archäolog sehr lehrreiche Schriftproben in mannigfachem Wechsel. Die gothische Majuskel zeigt sich da noch in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts neben der neueren Minuskel in beinahe gleichmässigem Gebrauch. Ein Grabstein vom Jahre 1400 hat der letzte noch die Majuskel, in den jüngern habe ich keine mehr gefunden. Die Grabsteine der Fürstbischöfe haben in der Vorhalle eine mit mehr Aufwand ausgeführte Aufstellung erhalten. Es sind deren vierzehn, von welchen vier an jeder der beiden Seitenmauern auf höherem Sockel neben einander aufgestellt und mit einem fortlaufenden Gesims gekrönt sind, die übrigen sechs aber einzeln auf gleiche Weise ihre Aufstellung an der Vordermauer der Kirche gefunden haben. Man hat diesen einen ausgezeichneten Platz gegeben, weil sie merkwürdige Bildwerke aus dem Mittelalter, von der Blüthezeit der Gothik bis zum Übergang in die Renaissance, enthalten und ganz gut bewahrt sind. Sie zeigen die Abbildungen der Fürstbischöfe mit stehender Haltung im Relief mit mehr als Mannesgrösse. Der älteste unter diesen letztgenannten ist der des Fürstbischofs Johannes von Lenzberg

[1]) Dieser Florian v. Waldenstein war der Brudersohn des berühmten Florian Waldauf, welcher aus einem bäuerlichen Gehöfte entsprossen durch seine Geschicklichkeit in verschiedenen Ämtern und noch mehr durch seine Tapferkeit im Felde sich zu hohen Ehren erschwungen hat. Er kämpfte an der Seite des Kaisers Maximilian I. in den Niederlanden und in Ungarn; er hatte an der Befreiung des Kaisers aus der Gefangenschaft zu Brügge und an den rühmlichen Tagen zu Stein am Anger und Stuhlweissenburg den wesentlichsten Antheil. Maximilian schlug ihn zum goldenen Ritter, erkor ihn zu seinem Rathe und erhob den Vater desselben und die Brüder in den Reichsritterstand.

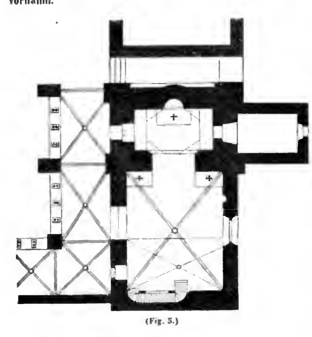
[2]) In den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, I. B., Nr. 2 und 3.

(1374), darauf folgen die der Fürstbischöfe Friedrich von Erdingen (1396), Ulrich von Wien (1417), Berchtold von Bückelsberg (1427), Ulrich Putsch (1437) und Christoph von Schrofenstein (1521). Der erstgenannte ist eine gute Arbeit, die fünf andern rühmt man mit Recht als ausgezeichnete Kunstwerke. Die Inschriften sind durchaus in der gothischen Minuskel gegeben. Bei Christoph von Schrofenstein zeigt sich der Übergang in die Renaissance auf höchst interessante Weise. Endlich kommen noch einige Grabmonumente in Betracht zu ziehen, welche aus Rücksichten für die Örtlichkeit seitwärts von den andern aufgestellt werden mussten. Dahin gehört das Grabmal des Fürstbischofs Christoph von Fuchs, welches einen gemauerten und mit Marmortafeln im Relief umgebenen Sarg bildet. Der Deckel zeigt das Bild des schlummernden Fürstbischofes in hoch erhabener Arbeit — ein herrliches Werk, welches ohne Zweifel aus den Händen des berühmten Bildhauers Alexander Collin hervorgegangen und im Jahre 1580 aufgestellt worden ist. Wegen der besonderen Form forderte dieses Monument einen eigenthümlichen Platz, den es in einer Nische des Kreuzganges ohne Beschädigung irgend eines Gemäldes oder einer Inschrift gefunden hat. Neun Grabsteine, welche theils sehr beschädigt sind, theils aber Laien angehören und desshalb nicht wohl unter die anderen gereiht werden konnten, sind an der Quermauer des nördlichen Kreuzarmes aufgestellt worden. Einige von diesen bieten gewissermassen das grösste Interesse. Denn darunter befindet sich der Grabstein des Bischofs Regibert, welcher im Jahre 1140 gestorben ist. Dieses Monument ist im romanischen Styl ausgeführt; die Gestalt der Inful und des Hirtenstabes, sowie auch der Kirche, welche der stehende Bischof als Stifter von zwei Klöstern in der einen Hand trägt, entspricht ganz dieser Zeitperiode. Übrigens ist der Stein sehr ausgetreten, von der Inschrift liest man nur mehr einige ganze oder halbe Worte, unter denen der Monat September vorkömmt, in welchem Reginbert gestorben ist. Dadurch wird die Vermuthung, dass dieser Grabstein dem genannten Bischof angehöre, in Verbindung mit den andern der Form entlehnten Gründen beinahe ausser allen Zweifel gesetzt, da Jahrhunderte vor und nach Reginbert kein Bischof von Brixen im September dahingeschieden ist. Der darauf folgende Grabstein ist der des Bischofs Mathäus Konzmann, welcher im Jahre 1363 gestorben ist. Dieser Stein trägt ebenfalls das Bild des Fürstbischofs in stehender Gestalt, ist aber in mehrere Trümmer zerbrochen, welche noch einzelne Theile der Figur und Inschrift zeigen. Merkwürdig sind die seltsam verzerrten und zusammengezogenen Majuskeln, z. B. EPS *(episcopus)* hVP *(hujus)*. Der Grabstein des Rudolf von Katzenstein († 1352) hat eine Inschrift mit der reinsten und schönsten Majuskel. Die übrigen der letzterwähnten Grabsteine haben keine besondere Merkwürdigkeit, ausser die des Alters. Das Monument, welches der berühmte Minnesänger Oswald von Wolkenstein in der von ihm erbauten und dotirten St. Oswalds-Capelle der alten Domkirche 1408 sich hat setzen lassen, erhebt sich in der Nähe frei an einer Ecke der Sommersacristei, und ist schon früher besprochen worden.

Zu den merkwürdigsten Überbleibseln des alten Münsters von Brixen gehört die Taufcapelle oder das alte bischöfliche Baptisterium. Ich habe darüber einiges schon im Verlaufe dieser Abhandlung, sowie auch gelegenheitlich der oben erwähnten Beschreibung des Kreuzganges gemeldet [1]; allein die Wichtigkeit dieses Baudenkmales scheint mir eine eingänglichere Besprechung zu rechtfertigen, besonders seitdem Quast und Otte in ihrer Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst (I, S. 31) die Aufmerksamkeit auf die bei deutschen Kathedralen noch erhaltenen oder ehemals bestandenen Taufcapellen gelenkt haben. Es ist eine bekannte Sache, dass neben den alten bischöflichen Kirchen auch eigene Taufkirchen aufgeführt worden sind, welche entweder von jenen abgesondert waren, oder mittelst eines Ganges mit denselben in Verbindung standen. Die Ausspendung der heil. Sacramente und insbesonders der heil. Taufe liegt ja zunächst dem Oberhirten ob, welcher der Bischof ist, und erst als die Zahl der Gläubigen sich mehrte, wurden auch die Priester dazu beordert. Wie im Orient, so treffen wir in Italien dergleichen Taufkirchen an, und von hier aus verpflanzten sie sich auch in unsere deutschen, ehemals den Römern unterworfenen Länder. In der genannten Zeitschrift werden nun diejenigen deutschen Kathedralen auf ehemals römischem Gebiete zusammengestellt, neben welchen sich bis in die neueren Zeiten herab besondere Taufkirchen oder doch Spuren derselben erhalten haben. Und es erscheinen in diesem Verzeichnisse die Kathedralen von Mainz, Worms, Speier, Strassburg, Augsburg, Regensburg, Mästricht, Trier und Cöln. Ich kann diesen noch die von Trient und Brixen beifügen. In jener zeigt uns noch jetzt die Spuren des alten Baptisterium der Unterbau der sogenannten Beneficiaten-Sacristei, welcher als ehemalige Kirche die den Baptisterien eigenthümliche Titel „St. Joannis Baptistæ“, dann „St. Blasii“ führte und erst später die Benennung „St. Luciæ“ erhalten hat. Bei unserer Kathedrale in Brixen aber haben sich nicht blosse Spuren des Baptisterium, sondern die alte Taufkirche selbst hat sich zum grössten Theil in ihrer ursprünglichen Gestalt noch bis auf unsere Tage erhalten. Die Kathedrale von Sabiona erhob sich auf rhätischem Boden noch zur Zeit der Römerherrschaft; als das römisch-deutsche Reich unter den Ottonen zu hoher Blüthe gelangt war, wurde der bischöfliche Sitz in der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts nach Brixen übertragen, und ohne Zweifel aus dieser Zeit stammt unsere Taufkirche, welche gegen Süden dem Kreuzgange vorliegt und von daher den Eingang hat

[1] S. in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, I, S. 38.

Die Verbindung derselben mit der Kathedrale durch einen Flügel des Kreuzganges eignete sich ganz besonders zur feierlichen Taufhandlung, welche der Bischof unter Assistenz der Geistlichkeit mit processionsweisem Zutritte vornahm.



(Fig. 5.)



(Fig. 6.)

Der Grundriss zeigt uns noch die altchristliche Basilica mit länglichem Viereck, dem sich ein Querschiff mit der halbkreisrunden Apsis anschliesst (Fig. 5). Im Aufriss aber tritt uns ein byzantinisches Element entgegen, nämlich die schlanke achtseitige Kuppel, welche mitten im Querschiff auf einem vierseitigen Unterbau mit gewölbten Pendentivs sich erhebt (Fig. 6). Die Verhältnisse sind sehr schön und genau, aber die technische Ausführung zeigt eine äusserst rohe und ärmliche Arbeit. Mitten im Langhause ist der aus röthlichem Marmor gemeisselte Taufstein aufgestellt, welcher so weit und tief ist, dass er an die Zeit erinnert, in welcher noch das Eintauchen der Täuflinge üblich war. Die Wände sind jetzt weiss übertüncht; aber man entdeckt noch an vielen Stellen die Gemälde, welche ehedem diese heilige Stätte zierten. Ja ich habe selbst Schichten gefunden, wo Gemälde unter der Tünche auf noch ältern Gemälden lagern. Im Verlaufe der Zeit hat auch das Gebäude selbst einige fremdartige Zubauten erhalten. Dahin gehört das rohe Kreuzgewölbe, welches an die Stelle der alten, wahrscheinlich flachen Oberdecke getreten ist. Ferner wurden im Achteck, welches die Kuppel umgibt und bedeutend höher über derselben aufsteigt, in späterer Zeit Bogenwerke angelegt, auf welchen ein neues Thürmlein sich erhob, das mitten aus dem Dache des Achteckes ohne alle organische Verbindung aufsteigt und den Abschluss des alten Baues stört. Ohne Zweifel fehlten der Taufkirche ehedem die Glocken, zu deren Unterbringung man das Thürmchen später gebaut hat. Auch in geschichtlicher Beziehung bleibt unsere Taufkirche merkwürdig. Sie diente, wie es überhaupt in den alten Münstern gepflogen ward, den Domcapitularen als Versammlungsplatz bei wichtigen Angelegenheiten. Hier hatten die deutschen und lombardischen Bischöfe, welche an der Seite Kaiser Heinrich's IV. standen, Papst Gregor VII. abgesetzt und an dessen Stelle Guibert von Ravenna gewählt (25. Juni 1080). Hier ward eilf Jahre später unser Bischof Altwin als treuer Anhänger des Kaisers von Welf dem älteren gefangen genommen. Jetzt wird diese ehrwürdige Capelle beinahe vernachlässigt, da niemand die Baulast tragen will.

V.

Der Domschatz.

Dieser bewahrt mehrere Gegenstände aus alter Zeit, welche die Aufmerksamkeit des Kunstkenners und Archäologen, und daher eine kurze Besprechung an dieser Stelle verdienen. Dahin gehören alte Gewandungen, Reliquienkästchen, Monstranzen und Brustbilder.

A. A l t e G e w a n d u n g e n. Es finden sich zwei Messgewänder vor — casulæ, planetæ, welche dem Mittelalter angehören. Das eine ist bedeutend an beiden Seiten ausgeschnitten, das andere aber v o l l k o m m e n r u n d mit der G l o c k e n f o r m, g a n z g e s c h l o s s e n und nur mit einer Ö f f n u n g o b e n versehen, um es im Wurf über die Schul-

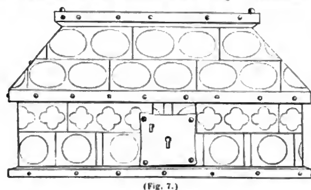
tern zu legen und über den Körper hinabfallen zu lassen. Die Form dieser Casula entspricht ganz der altrömischen und frühchristlichen Pänula, welche bei der Feier des hochheiligen Messopfers von den Priestern getragen wurde. Von der letztgenannten Casula, soll nun eine kurze und genaue Beschreibung folgen. Dieselbe hat, wie schon bemerkt worden ist, vollkommen die Glockenform und einen solchen Umfang, dass sie den ganzen Leib auch eines hochgewachsenen Mannes bis zu den Fersen mit reichem Faltenwurfe bedeckt. Sie misst in der Höhe 4 Fuss 9 Zoll, und hat am untern Rande einen Durchmesser von 8 Fuss. Mitten zieht sich sowohl an der Vorder- als auch an der Rückseite eine schmale Goldborte von oben nach unten herab, welche mit einer andern gegen den obern Rand um das ganze Gewand herumlaufenden in nach unten gekehrten spitzigen Winkeln durchkreuzt wird. Der Stoff ist Seide, und zwar bilden die Fäden mit violettem Purpur den Grund, mit schwarzer Farbe aber den Eintrag. Die Dessins bestehen aus bandförmig über einander gelegten grossen Adlerfiguren, die Ornamente aber aus arabischen Rosen. Die Adlerfiguren zeichnen sich durch majestätische Haltung aus, wie sie dem König der Vögel gebührt, und tragen im Schnabel halbmondförmige Ringe mit herabhängenden Perlen. Die Form dieses Messgewandes führt in die Periode vom VI. bis XII. Jahrhundert zurück, und die Ornamente, namentlich der gänzliche Mangel des romanischen Laubes, beweisen hinlänglich, dass der Stoff unserer Casula aus einer saracenischen Werkstätte stamme, oder eine Nachahmung saracenischer Gewebe sei. Die Sage meldet, dass dieses Gewand einem unserer Bisthumspatrone angehört habe; desshalb wird es am Festtage der Hll. Ingenuin und Albuin in der Domkirche noch heutigen Tages öffentlich gezeigt. Ich habe darüber zwei alte Inventarien des hiesigen Domschatzes, von denen ich Abschriften besitze, zu Rath gezogen. Das eine vom Jahre 1379 meldet nur von einer tunica alba B. Hartmanni Episcopi, worunter unser Messgewand gewiss nicht verstanden werden kann. Das andere vom Jahre 1550 enthält einen Mantel von St. Hartmann, ein Messgewand St. Albuins, item ein Messgewand St. Hartmanns. Von daher mag sich die Tradition erhalten haben. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Verfasser dieses Inventars unter dem Mantel des heil. Hartmann unsere Casula verstanden hat, da sie wegen der Ähnlichkeit mit dem Pluviale, welches man gemeinhin den Rauchmantel nennt, in den Augen eines Unkundigen wirklich für ein solches mag gegolten haben. Hartmann regierte die bischöfliche Kirche von Brixen 1140 — 1164, und für diese Zeit passt denn auch wirklich sowohl die Form als auch die Zeichnung unserer Casula. Es ist jedoch eben so wahrscheinlich, dass sie ein Überbleibsel vom heil. Albuin ist, welcher den bischöflichen Stuhl von Säben und Brixen in der Zeit 975 — 1006 innehatte. Ja die durch und durch orientalischen Dessins geben dieser Muthmassung sogar der obigen gegenüber den Vorzug. Die andere Casula, welche ich oben angezogen habe, gehört einer viel späteren Zeit an, und kann daher füglich übergangen werden.

Ein merkwürdiges Überbleibsel liturgischer Gewandung aus dem Mittelalter ist die Infel des berühmten Fürstbischofes von Brixen Bruno Grafen von Wullenstätten und Kirchberg (1249 — 1288). Dieselbe zeichnet sich nicht durch reiche Stoffe oder Ornamente, sondern durch ihre einfache und majestätische Gestalt aus, gegen welche die moderne Infel mit ihren aufragenden Spitzen in eitlen Pomp verschwindet. Unsere alte Infel besteht aus einfachem Seidenstoff von weisser Farbe; rings um den untern Rand läuft eine breite Goldborte, und eine solche steigt auf beiden Seiten zum Giebel auf. Die ganze Höhe der Infel beträgt nicht mehr als 8 Zoll, und der Durchmesser des untern Randes zählt 11 Zoll. In dem Randborten war die folgende Inschrift im Hochrosa eingestickt, welche jetzt ganz abgerieben ist, aber bei entsprechender Haltung im Wechsel des Lichtes und Schattens noch deutlich hervortritt: BRVNO DEI GRATIA BRIXINENSIS EPISCOPVS. Die Worte Episcopus Bruno stehen ganz treffend am vordern Rande, und kennzeichneten die hohe Würde des Mannes, der diese Kopfbedeckung im heiligen Amte trug.

Ein drittes Stück Gewandung aus unserm Domschatz, welches eine öffentliche Besprechung erheischt, bilden die Handschuhe, deren sich die Bischöfe bei liturgischen Handlungen bedienen. Diese sind von weisser Seide gestrickt, und haben am Rande eine breite Verbrämung mit gesticktem Goldgrund. Die genannten Theile, nämlich die Handschuhe und die Verbrämung, sind ohne Zweifel neuere Arbeit; aber das Rautenornament aus Perlen, welches die Verbrämung ziert, und die beiden Medaillons, welche auf der obern Seite der Handschuhe befestigt sind, reichen tief in das Mittelalter zurück. Den Rautenschmuck bilden Perlen, welche auf Pergamentstreifen genäht sind. Diese legen sich jetzt nur einfach über den neuern oben beschriebenen Goldgrund, und bieten wenig Interessantes. Merkwürdig aber bleiben die aus Silber getriebenen und gut vergoldeten Medaillons, welche sehr alte Emailarbeiten zeigen. Auf dem einen Medaillon erscheint die Gottesmutter in betender Stellung mit der Aufschrift MP. ΘΥ.; auf dem andern der heil. Apostel Paulus mit einem Buch in den Händen und der folgenden Aufschrift, in welcher die Buchstaben nicht wie oben nebeneinander, sondern unter einander stehen: S. PAVLVS. Die Emailfarben sind in den eingegrabenen Metallgrund gesenkt; die Contouren aber werden von sehr zarten Metallstreifen gebildet. Man wird nicht irren, wenn man in diesem Exemplar ein *opus Lemoricinum* erkennt. Der Charakter der Buchstaben sowohl, welche theils der griechischen, theils der sogenannten gothischen Majuskelschrift entlehnt sind, als auch die Beschaffenheit der Arbeit führt in das XI. Jahrhundert zurück, in welchem

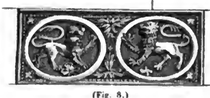
noch die Kleinarbeit des Occidents sich nach den Mustern des Orients bildete.

B. Reliquienkästchen sind aus der Zeit des Mittelalters noch drei erhalten. Zwei von ungleicher Grösse sind ringsum von Figuren im Relief aus gemeinem Bein umgeben; die Deckel, welche sehr schöne eingelegte Arbeiten aus verschiedenfärbigem Elfenbein zeigen, sind erst in späterer Zeit wahrscheinlich bei einer Restauration verfertigt worden. Nach dem Costüm, welches die Figuren tragen, scheinen beide Kästchen noch der romanischen Periode anzugehören [1]). Sicher gehört aber derselben das dritte Kästchen an, welches bei weitem das höhere Interesse bietet, und als ein eigentlich charakteristisches Denkmal der Kleinkunst für jene Zeit hier in Fig. 7 abgebildet



(Fig. 7.)

wird. Dasselbe ist ein längliches Viereck; der Deckel hat die Gestalt eines in den beiden Schmalseiten abgeschrägten Satteldaches. Es misst in der Länge beiläufig 15 Zoll, in der Breite 6 Zoll und in der Höhe bis zum Giebel des Deckels 8 Zoll. Der Stoff ist einfaches Holz, welches mit starkem Gypsgrund belegt, und so täuschend übersilbert ist, dass man noch jetzt beim ersten Anblick einen Überzug mit Metallplatten vermuthet. Der Silbergrund an der Aussenseite aber ist noch matt bronzirt, und über die Bronze legen sich die merkwürdigen Ornamente, welche ich nun näher beschreiben werde. Sie bestehen aus Kreisen und Vierpässen, welche sich an einander reihen, und in der Mitte Thiergestalten oder Unholde und Fratzen enthalten. Die Räume zwischen den Kreisen und Pässen sind mit Laubwerk ausgefüllt. Den Stoff bilden kleine und dünne Zinnplatten, aus welchen die Kreise, Figuren und Ornamente gepresst und dick vergoldet, alle übrigen Theile aber durchbrochen sind, so dass die schimmernden Figuren und Ornamente auf matter Bronze lagern, und desto mehr gehoben werden. Das Ganze muss einen brillanten Anblick gewährt haben, als die Vergoldung und Bronze noch frisch und lebendig waren, um so mehr, da die Figuren sehr gut gezeichnet und gebildet sind. Die Kreise auf dem Deckel enthalten springende Löwen (Fig. 8), am obern Theile der Seitenwände sieht man die Vierpässe mit den Fratzen, welche aus Mensch und Thier zusammengesetzt sind, und



(Fig. 8.)

in den Kreisen der untern Schichte kehren die Symbole der Evangelisten in ständiger Reihe wieder. Sehr niedlich ist das mit Stengeln an einander geschlungene Laubwerk auf dem obern Rande des Bodenblattes. Wenn um die Zeit gefragt wird, in welcher dieses Kästchen verfertigt worden, so kann man ohne Bedenken in das XII. Jahrhundert zurückweisen.

C. Monstranzen. Solche sind aus der gothischen Zeit noch mehrere im Domschatze zu Brixen vorhanden. Mit Ausnahme einer einzigen, welche vielleicht zur Aufbewahrung des hochheiligen Sacramentes gedient haben mag, sind alle nur zur öffentlichen Aussetzung der Reliquien verwendet worden, und es haben diese Bestimmung noch jetzt alle insgesammt. Daher sie denn, wenngleich aus edlen Metallen verfertigt, eine ganz einfache Form zur Schau bieten, und eine nicht ansehnliche Grösse haben. Nur zwei machen eine Ausnahme und von diesen soll hier eine kurze Beschreibung folgen.

Die eine der genannten zwei Monstranzen (Taf. IV) hat mit dem ziemlich langen Crucifix, welches auf dem Giebel sich erhebt, eine Höhe von 2 Fuss 1 Zoll. Die Basis bildet ein Oval, welches nur vorn und rückwärts die runde Gestalt erhalten hat, zu beiden Seiten aber rechtwinklich ausgezogen ist. Der Fuss, welcher auf der Basis ruht, theilt sich in acht Felder, von denen jedes eine ausgravirte Vorstellung trägt, und zwar *a* und *b* den englischen Gruss, *c* St. Ingenuin, *d* St. Albuin, *e* St. Laurentius, *f* den heil. Johannes Baptista, *g* Christus im Ölberg und *h* wie er aus dem Grabe steigt. Diese letzte Vorstellung ist nach der im XIV. Jahrhundert besonders in der altitalienischen Malerschule gebräuchlichen Form gegeben: Christus, das Ruthenbündel und die Geissel unter den Armen tragend, erhebt sich mit dem Oberleibe aus dem geöffneten Sarge. Die Abbildungen *b*, *e* und *f* sind neuere Arbeit und zwar aus der jüngsten Zeit. Man kennt sie sogleich am matten und unsichern Stich, während die andern aus der alten Zeit wenn gleich etwas roh gravirt, aber doch kraft- und ausdrucksvoll gegeben sind. Den Stiel bildet ein starker Knauf im übereckgestellten Sechseck, welcher an den Seiten mit gothischen Fenstern, Wimpergen und Fialen geziert ist, und sich mittelst Kehlen und Plättchen dem Fusse anschmiegt. Auf ähnliche Weise ist er nach oben mit der Basis des Tabernakels in Verbindung gesetzt, welche im Zwölfeck sich erweitert, und zu beiden

[1]) Nach unserer Ansicht gehören diese Kästchen sowie das dritte hier ausführlicher beschriebene, entschieden in den Beginn des XIV. Jahrhunderts. Vgl. auch Katalog der Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines, S. 42.
D. Red.

Seiten einen kragsteinartigen Untersatz mit Wasserspeiern hat. Auf dieser zwölfseitigen Basis ruhen die Ringe, welche den Glascylinder einschliessen, und zu beiden Seiten erheben sich wie auf Kragsteinen die Streben, welche den thurmartigen Aufsatz tragen und nach oben mit schlanken Fialen abschliessen. Der Aufsatz, welcher im geraden Sechseck aufsteigt, besteht aus zwei Stockwerken, von denen das obere im guten Verhältniss sich verjüngt, und mit einem sechseckigen Spitzdach abschliesst. Aus der Kreuzblume des Daches steigt ein ziemlich hohes Crucifix auf, und etwas niederer zu beiden Seiten sind auf den Spitzen der Fialen die kleinen Statuen der Gottesmutter und des heil. Evangelisten Johannes angebracht. Der Aufsatz zeichnet sich vor den übrigen Theilen durch reiche Ornamentirung in feiner durchbrochener Arbeit aus. Schlanke Fenster, Spitzgiebel, Streben, Fialen und Brüstungen mit zartem Masswerk ziehen sich rings um das Sechseck herum, und Krabben ranken auf den Kanten bis zu den Giebeln hinauf. Die ganze Arbeit ist in einfachen und reinen Formen nach den Gesetzen der Gothik ausgeführt. Der Stoff ist Silber mit dicker Vergoldung. Den Meister kennt man nicht; aber die Zeit wird durch die Inschrift in gothischer Minuskel am Rande des Fusses, welche uns den Donator nennt, bezeichnet: *dns. hainric⁹. Suruwer. canonicus. brix. et. ppts. scte. marie. hoc. pso. fecit. fieri. i expēss. suis.* Surauer bekleidete die Würde eines Propstes zu U. L. Frau im Kreuzgang 1397 — 1403.

Die andere Monstranze, ist ebenfalls aus Silber verfertigt und dick vergoldet. Sie misst in der Höhe 2 Fuss 4 Zoll, und ist bei weitem reicher und stattlicher gebildet als die früher beschriebene. Jedoch vermisst man dabei die durchwegs strengen Formen und entdeckt manche Zuthat der spätern Gothik. Diese nämliche Monstranze scheint zur Aufbewahrung des hochheiligen Sacramentes gedient zu haben. Einen Beweis dafür bildet der innerhalb des Cylinders bewegliche, nach Art einer Lunula gebildete Untersatz, welcher ohne Zweifel zur Aufnahme und freien Erhebung des heiligsten Sacramentes bestimmt war. Unten am Fusse ist das fürstbischöfliche Brixner'sche Wappenschild angebracht. Ich schliesse daraus, dass die Monstranze das Geschenk eines Fürstbischofes sei. Die Form des Wappens weist in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts hinein; man sieht es gerade so auf den gleichzeitigen Grabsteinen der Fürstbischöfe. Damit stimmen auch die beliebten Formen überein z. B. die Fischblasen, die runden aufeinander geschichteten Thürme, welche auch zum Theil besonders im Aufsatz die Stellen der Fialen vertreten, u. s. w. Um auch von dieser Monstranze eine kurze Beschreibung zu geben, die übrigens hinter dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der constructiven Glieder weit zurückbleiben muss, so bemerken wir, dass sie sich auf einem aus dem Sechseck gebildeten Fuss und zwar in der Übereckstellung erhebt. Dieselbe Grundform setzt sich auch im Stiel, im Tabernakel und im Aufsatze fort. Der Stiel erweitert sich mitten in einen breiten Knopf, welcher eben keine besonderen Ornamente hat, aber den Übergang zum Tabernakel sehr gut vermittelt. Mit dem Untersatz des Tabernakels beginnen die reichen Arbeiten und Ornamente. Die Streben, welche zu beiden Seiten des Cylinders auf dem Untersatze sich erheben und den Aufsatz tragen, sind mit mehreren Baldachinen oder Nischen durchbrochen, in welchen kleine Statuen von Heiligen aufgestellt sind. Spitzgiebel und Fialen umgeben und krönen die einzelnen Glieder. Der thurmartige Aufsatz verjüngt sich in drei aufeinander gelegten Stockwerken, und wird mit einem Spitzdach abgeschlossen. Er zeichnet sich wegen des seltenen Reichthums an durchbrochener Arbeit besonders aus. Um die Stockwerke reihen sich ringsum im mannigfaltigen Wechsel Nischen mit Heiligenbildern, Fenster mit reichem Masswerk, Brüstungen, Streben, Fialen und Thürmchen. Auf der Spitze des Daches erhebt sich aus der Kreuzblume das Crucifix, und etwas tiefer zu beiden Seiten sind auf den Fialen der Streben die Figuren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers Johannes angebracht.

D. Brustbilder bewahrt der Domschatz zu Brixen mehrere aus edlen Metallen. Die meisten gehören der Renaissance an, und imponiren mehr durch Pracht als edle Gestaltung. Zwei jedoch sind sehr schön gearbeitet und diese stammen aus den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts. Das eine davon ist das Brustbild der heil. Agnes. Die Verehrung dieser zarten Jungfrau, welche mit dem Muthe eines starken Helden für den Glauben geblutet hat, ist in der Kathedrale zu Brixen uralt, wie bereits gemeldet worden ist, und die ehrwürdige und ansehnliche Reliquie, welche Papst Damasus II. im Jahre 1048 dahin geschenkt hat, ward von jeher mit besonderer Sorgfalt daselbst aufbewahrt. Im Jahre 1496 liess man ein Brustbild zur Verehrung dieser heiligen Jungfrau verfertigen und seit dieser Zeit wird eben darin die Reliquie aufbewahrt.

Die letzte Nachricht verdanken wir einer Inschrift welche sich zum grössern Theil auf einem dem Brustbilde angelegten Silberstreifen erhalten hat: Virginis Agnetis — TESTĀ • HĀC • SORVATVR • IN • ĀUCHĀ · IX96.

Was nun den künstlerischen Werth anbelangt, so ist dieses Brustbild eine ausgezeichnete Arbeit. Die reine und edle Seele der Jungfrau spricht aus dem Antlitz; die Krone auf demselben ist in der feinsten durchbrochenen Arbeit aus Stengeln, Laubwerk und Blumengewinde geflochten; das Haar wallt im zarten Wurf über das Haupt hinab; im Untersatz, auf welchem das Bild sich erhebt, gewahrt man das schönste und feinste Geflecht von Laub und Ranken, zwischen welchen sich Jäger und das gehetzte Wild verlieren.

Aus der gleichen Zeit und wahrscheinlich auch vom nämlichen Meister stammt das ebenfalls sehr schöne Brustbild, welches das Haupt des heil. Bisthumspatrons Ingenuin umschliesst. Wenigstens ist der Kopf dieses Bildes in der Manier und Technik so dem der heil. Agnes ähnlich gebildet, dass man denselben Meister nicht verkennen kann. Besonders

schön ist die Infel, welche das Haupt des heil. Bischofs deckt. Im Vordertheile desselben erscheint in hoch getriebener Ciselierarbeit die Vorstellung des englischen Grusses, in der Rückseite sind die Figuren der heil. Bischöfe Ingenuin und Albuin wunderschön gravirt mit den Umschriften:

S. ALBVINVS · INGENVINVS.

Am Rande des Untersatzes liest man die folgenden Worte mit neuerer Schrift: Praesulis en sancti latet hic caput Ingenuini.

Hiemit beschliesse ich die Beschreibung des alten und neuen Domes von Brixen und der merkwürdigen Kunstdenkmale aus älterer Zeit, welche sich daselbst noch erhalten haben. Vielleicht war ich nicht in der Lage dem Leser soviel zu bieten als er erwarten möchte; allein derjenige, welcher auf einem magern und abgespülten Grunde mühsam jedes Korn und jedes Blümlein sammelt, wird nicht weniger Anerkennung verdienen als jener, welchem ein Feld zu Gebote steht, wo alles in Fülle aus dem Boden spriesst.

Archäologische Notizen.

In Pappenheim's Gruft.

Durch die gütige Anordnung des Landesprälaten und Abtes des Stiftes Strahow, Herrn Dr. Joseph Hieronymus Zeidler wurde mir und meinem Freunde Baron R. und Rittmeister M. die Untersuchung der Gruft des Marschalls Gottfried Heinrich Grafen von Pappenheim in der Strahower Stiftskirche ermöglicht. Seit achtzehn oder zwanzig Jahren war dieselbe nicht mehr eröffnet worden. Damals hatten zwei Grafen von Pappenheim dieselbe besucht. Der jetzige Stiftsprior Herr P. Gabriel Müller durchforschte bei jener Gelegenheit schon diese merkwürdige Gruft und hatte die Freundlichkeit, uns seine damals gemachten Aufzeichnungen mitzutheilen.

Der hölzerne Gruftdeckel wurde abgehoben und eine Leiter hinabgesenkt. Leider war die Gruft trotz der hohen Lage des Stifts Strahow schuhhoch mit stagnirendem Wasser angefüllt, welcher Umstand die Untersuchungen erschwerte. Die Gruft, ziemlich hoch und geräumig, besteht aus zwei Abtheilungen, die jedoch jetzt nur noch durch ein ziemlich enges Mauerloch correspondiren. In der ersten Abtheilung liegt ein kolossaler zinnerner Sarg mit dem ganz erhaltenen Gerippe eines der Helden von Lützen. Die beinahe riesigen Knochen sind die Reste eines Vetters des Herzogs von Friedland, des kaiserlichen Obersten Berthold Grafen von Waldstein auf Kunstberg, der in der Schlacht bei Lützen schwer verwundet und von da nach Prag gebracht wurde, wo er am 30. November 1632 im achtundzwanzigsten Lebensjahre seinen Wunden erlag. Er ist es, den Schiller meinte, als er seinen „Wallenstein“ von jenem Vetter erzählen liess, der in der Lützener Schlacht den Schecken ritt und umkam. Auf dem zinnernen Sarg ist ein Crucifix mit zwei Nebenfiguren, das Waldstein'sche Wappen und folgende Inschrift angebracht:

„A. D. MDCXXXII. Die XVI. Novembr. Illustriss. ac
Generosissimus De Bertholdus Sacri Romani Imperii
Comes de Waldstein. D. in Kunstberg.
Ferd. II. Imper. Rom. Colonellus. Hungariae
Bohemiaeque Regis Suae Maj. Ferd. III. Camerarius.
qui vulneratus in Pugna Lucensi obiit XXX. Novemb.
inter Horam III. et IV. Vigil III. Pragae
Aetatis suae XXVIII. anno,
cujus anima requiescat in pace.“

In der zweiten Abtheilung befindet sich Pappenheim's des Feldmarschalls ebenfalls recht zierlicher Zinnsarg. Mit Hilfe einiger Bretter gelang es jedoch nur Herrn Rittmeister M., durch die enge Öffnung bis zu dem zinnernen Sarge selbst vorzudringen. Um das auf demselben angebrachte Pappenheim'sche Wappen schlingt sich die Ordenskette des goldenen Vliesses, welche erst nach des Helden Tode für ihn aus Spanien anlangte und nur noch auf dessen Bahre gelegt werden konnte. Seine Grabschrift auf dem Zinnsarg beginnt mit den Worten: „Godefridus Henricus Sacri Romani Imperii Mareschallus Haereditarius, Comes in Pappenheim, Landgravius Stilingiae, Dominus in Trenchling, Kosmanos, Jungbunzel et Grulich. Eques aurei Velleris, Sacri Romani Imperii senior aulicus Consiliarius et Vicepraesidens, Sacrae Caesareae Maj. Camerarius ejusdemque ut etiam Serenissimi Electoris Bavariae Campi — Mareschallus hic jacet, qui dum vixit, invictus statit. — —“ Nun wiederholt sich das Epitaph, welches auf der Holztafel in der Kirche noch im vorigen Jahrhundert angebracht war, fast buchstäblich.

Bei Öffnung dieses Sarges fanden sich ausserdem durch seinen charakterischen, langgezogenen Schädel kenntlichen, noch ziemlich geordneten Skelet des Feldmarschalls ein zweiter Schädel und ein Häuflein ungeordneter Knochen. Die gepflogenen Nachfragen bei den Zeugen der letzten Eröffnung der Gruft führten zu dem Resultat, dass die Eingangs erwähnten zwei Grafen von Pappenheim bei dem Besuche der Gruft ihrer Ahnen neben dem zinnernen Sarg des Marschalls einen hölzernen Kasten, in welchem dessen Sohn, der am 30. Juni 1647 im Duell erschossene Graf Wolfgang Adam von Pappenheim beigesetzt war, morsch und beinahe gänzlich auseinander gefallen fanden und die Reste des Sohnes eigenhändig in den zinnernen Sarg des Vaters übertrugen. Von dem Holzsarge des Sohnes sieht man jetzt auf dem überschwemmten Boden der Gruft nur ein paar verfaulte Bretter. Bei der letzten Eröffnung bemerkte man im Sarge Bertholds von Waldstein noch einige Reste von einem rothen, goldgestickten Wamms. Am Skelet des Marschalls Gottfried Heinrich von Pappenheim hatte sich nur das Schuhwerk erhalten, von der übrigen Leichenbekleidung aber auch keine Spur mehr.

Ferdinand B. Mikowec.

Ein byzantinisches Madonnenbild im Stift Heiligenkreuz.

Im Schatze des Stiftes Heiligenkreuz bei Wien befindet sich ein kreisrunder, geschnittener, byzantinischer Serpentin mit dem Bilde der Mutter Gottes, 6½ Zoll im Durchmesser. Es ist das Brustbild



ohne Kind in gerader Ansicht, zu beiden Seiten die oberste Inschrift: Mater theu. Der Stein ist gesprungen und wieder gekittet und in eine neue Holzrahme gefasst. Auf der Rückseite ist ein Blatt Papier angeklebt, worauf die auf dem Bilde befindliche Beischrift und Um-

schrift verzeichnet und lateinisch übersetzt ist, nebst einer Notiz über den Nicephorus, dessen diese Umschrift erwähnt, sowie über seine Benennung Despotes und die Bedeutung dieses Wortes, für die noch ein anderes Beispiel angeführt ist. Die Notiz lautet:

Inscriptio

Mater ΜΡ ΘΥ Dei

✝ ΘΙ.... ЗΘΕΙ, ΝΙΚΗΦΟΡΩ, ΦΙΛΟ-

ΧΡΙϹΤΩ, ΔΕϹΠΟΗΤΩ ΒΟΤΑΝΕΙΑΤΗ

✝....Nicephoro Servo Jesu Christi domino despoti Botaniato.

Hic Nicephorus Imp. Constant. III. nomine dictus Botoniate prius dux militiae in Asia fuit. Anno 1078 proclamatus Cäsar usque ad annum 1081 ubi depositus monachum induit. Depositus autem titulus proxime post Cäsarem principi tribuebatur similiter filiis generis, et etiam Patriarchis.

In Collectione inscriptionum Constantinopolitarum, quas Celebris itinerans Jacobus Spor med. doct. Anno 1675 annotavit etiam Caesaribus dabatur. Ubi videre est in terri Basilii et Constantini.

ΑΝΕΚΑΙΝΙϹΘΕ. ΕΠΙ, ΒΑϹΙΛΕΙΟΥ, ΚΑΙ, ΚΩΝϹΤΑΝΤΙΝΟΥ, ΤΩΝ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΗΤΩΝ, ΦΙΛΟ, ΧΡΙϹΤΩΝ, ϹΕΒΑϹΤΩΝ. ΔΕϹΠΟΤΩΝ, ΕΝΕΤΕ, ΚΦΚΑ.

A. Essenwein.

Literarische Besprechung.

* Wir haben im Decemberhefte der „Mittheilungen" 1860 angezeigt, dass von E. Henszlmann, Mitgliede der ungarischen Akademie in Paris, der erste Band des Werkes „Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XII[e] dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVI. siècle" erschienen ist, und auf die Bedeutung dieses grossen Werkes für die theoretische Entwicklung der Gesetze der Baukunst im Alterthume und im Mittelalter hingewiesen. Mit Bezug auf diese Notiz dürfte das nachfolgende Schreiben des Herrn E. Henszlmann, welches er der Redaction der „Mittheilungen" über ihre an ihn gerichtete freundliche Einladung von Pesth aus — seinem gegenwärtigen Aufenthalte — gerichtet, und worin der Verfasser das Resultat seiner gelehrten Studien in kurzen Umrissen auseinandersetzt, von hervorragendem Interesse sein.

„Die Architectur ist die mathematischeste unter den zeichnenden Künsten, desshalb muss in ihr das Grössenverhältniss die wichtigste Rolle spielen, hieraus entsteht wieder die Frage: Lässt sich ein organisches Gesetz finden, durch welches die architektonischen Verhältnisse bestimmbar sind, oder hängt alles von der ledigen Willkür ab, die uns Vitruv und seine Anhänger lehren?

Als ich in den Jahren 1845 und 1846 meine Monographie der Kaschauer Elisabethkirche vorbereitete, wurde ich während meiner Studien aufmerksam auf einen Satz, den Stieglitz von Roeber, und dieser wieder als alte Tradition erhielt und lehrte. Stieglitz hat in seinen verschiedenen architektonischen Schriften häufig diesen Satz wiederholt, dem gemäss die Meister des Mittelalters, die Breite des Mittelschiffes ihrer Kirchen zur Einheit nehmend, aus dieser Einheit einen Würfel construirten, und sich dreier Maasse dieses Würfels zur Regelung ihrer Verhältnisse bedienten, nämlich: der Seite des Würfels, welche sie der Einheit gleich nahmen, der Diagonale der sechs Quadrate des Würfels, endlich der Diagonale des Würfels selbst. Wird nun die Einheit gleich 1 genommen, so ist die Diagonale des Quadrates gleich $\sqrt{2}$, oder in Zahlen gleich 1,414 . ., und die Diagonale des Würfels gleich $\sqrt{3}$, oder in Zahlen gleich 1,732 . .

Stieglitz hat diese drei Maasse häufig als an mittelalterlichen Kirchen vorkommend nachgewiesen, und hiedurch einen Weg gezeigt, der mir um so mehr der richtige schien, als ich bei meinen Messungen der Kaschauer Kirche häufig das Verhältniss von 1 zu $\sqrt{2}$ und zu $\sqrt{3}$ in verschiedenen Grössen wiederkehren sah.

Diese Beobachtung gab die Folgerung an die Hand: Dass die Alten aus dem ursprünglichen grossen Dreiecke ähnliche kleinere und grössere Dreiecke ableiteten, indem sie nämlich die Länge der Diagonale des Quadrates (welche im ursprünglichen Dreiecke den grossen Katheten bildet) auf die Diagonale des Würfels (welche dessen Hypotenuse ist) übertragen, und von dem Schneidungspunkte eine Perpendiculäre herabliessen. Das so erhaltene kleinere Dreieck gab nun wieder, wenn man, wie früher verfuhr, die Basis für ein drittes ähnliches noch kleineres Dreieck, und man konnte diese proportionelle Verkleinerungsmethode ins Unendliche fortsetzen, indem man stets ähnliche abnehmende Dreiecke erhielt.

Ebenso erhielt man, wenn man entgegengesetzt verfuhr, wenn man nämlich die Länge der Hypotenuse auf den verlängerten grossen Katheten übertrug, und von dem Schneidungspunkte eine Perpendiculäre auf die gleichfalls verlängerte Hypotenuse errichtete; ebenso, sage ich, erhielt man das erste proportionell zunehmende Dreieck, und so fort andere zunehmende Dreiecke bis ins Unendliche.

Stellt man nun die beiden Katheten (der Hypotenusen bedarf man nicht, weil jede Hypotenuse gleich ist dem grossen Katheten des nächstfolgenden grösseren Dreieckes) ihren arithmetischen Werthen gemäss hinter einander, und schiebt das Doppelte und die Hälften der beiden Katheten, endlich die Viertel der grossen Katheten in ihre jedesmaligen Werthstellen ein, so ergibt sich zwischen einem und zwei Ganzen eine aus 25 Gliedern bestehende Serie, in welcher 13 Glieder mit den angenommenen Verhältnisszahlen der 13 Töne unserer musikalischen Octave entweder vollkommen übereinstimmen, oder ihnen auffallend nahekommen. Die antike Musikoctave bestand, mit Einrechnung der Vierteltöne, welche sie besass, wie die architektonische Serie aus 25 Gliedern, und in der That steht in der Serie ein den 13 Verhältnissen unserer Musikoctave nicht entsprechendes Glied immer zwischen zwei denselben entsprechenden mitten inne, also an jenem Platze, welchen ein Viertelton der Alten angenommen haben musste.

Hieraus geht die Analogie der architektonischen Serie mit der Musikoctave hervor, eine Analogie, die auch anderseits durch die dem Hören und Sehen gemeinsame Ursache, nämlich die Oscillation des sogenannten Äthers bestätigt wird. Hieraus geht weiter der Grund hervor, warum wir beim Anblick eines vollkommenen Gebäudes so gut wie beim Anhören eines vollkommenen Musikstückes ein ganz ähnliches Gefühl der Harmonie haben; hieraus geht endlich hervor: Dass, wie es in der Musik ein natürliches System der Tonverhältnisse gibt, es auch in der Architectur ein analoges geben müsse, das folglich jene willkürlichen Methoden, die uns Vitruv für den antiken, und Resitzer für den mittelalterlichen Baustyl angaben, zu verwerfen seien.

Gehen wir um einen Schritt weiter, so finden wir, wie das von aller Welt und allen Zeiten als das harmonischeste Gebäude anerkannte Parthenon seinen Ruf, seine Vorzüglichkeit eben dem Umstande verdankt, demgemäss die grösste Zahl seiner Verhältnisse jenen des grossen Accordes in der Musik entspricht. Es finden sich nämlich in letzterem die Verhältnisse von 4 zu 5 und zu 6, oder es hat, die Prime zu $^{4}/_{4}$ angenommen, die Terze $^{5}/_{4}$ und die Quinte $^{6}/_{4}$. Theilen wir nun die Säulenordnung des Parthenons in 4 Viertel $= {}^{4}/_{4}$, so werden wir in der Giebelhöhe $^{1}/_{4}$, mithin die Gesammthöhe zu $^{5}/_{4}$ finden, oder es verhält sich die Höhe der Ordnung zur ganzen Höhe wie die Prime zur Terze. Nehmen wir weiter die

Säulenhöhe zu $^{4}/_{4}$, so wird die Höhe der Ordnung $^{6}/_{4}$ haben, oder es tritt hier das Verhältniss der Prime zur Quinte ein. Theilen wir ferner die Gesammthöhe in $^{4}/_{4}$, so wird sich die Breite der obersten Stylobatstufe zu einer Art Doppelterze, d. h. $^{5}/_{4} \times ^{5}/_{4} = ^{25}/_{16}$, und die Länge derselben Stylobatstufe zu einer Art Doppelquinte, d. h. $^{6}/_{4} \times ^{6}/_{4} = ^{36}/_{16}$ oder $^{9}/_{4}$ ergeben.

Ähnliche Verhältnisse finden sich an anderen Theilen des Parthenon wiederholt, und sowohl diese Wiederholung als die Consequenz in der Anwendung beweisen, dass Iktinos hier absichtlich und mit vollem Bewusstsein verfahren sein musste.

Es wird hieraus zugleich erklärlich, warum das Parthenon als das harmonischeste Gebäude anerkannt dasteht; weil nämlich in keinem anderen Baue die Verhältnisse auf gleich consequente und der Musikharmonie analoge Weise durchgeführt erscheinen. Das Verhältniss der Prime zur Terze oder zur Quinte, oder jenes der Terze zur Quinte findet sich zwar noch an anderen dorischen Tempeln, und hierin sind einige derselben sogar als Muster dem Parthenon vorangegangen, nirgend anderswo aber habe ich, wie hier, den grossen Accord vollkommen, viel weniger noch wiederholt angetroffen.

Was ich hier in Kurzem berichtet, habe ich in meinem Werke „Théorie des proportions dans l'architecture 4to. mit einen Atlas in Gross-Folio, Paris bei Arthus Bertrand 1860" weiter auseinandergesetzt; ich habe hiebei die besten Quellen und die genauesten Maasse zu Grunde gelegt, und mich beinahe immer mehrerer von verschiedenen Personen gemachten Aufnahmen bedient, so z. B. beim Parthenon der von Stuart und Revett, der von Penrose, und der von Pauard. Letzterer hat als französischer Pensionär über ein Jahr blos auf die Aufnahme dieses einzigen Gebäudes verwandt. In Bezug auf den Theseustempel habe ich ebenso nach den Maassen Stuart's und Revett's, nach denen von Penrose und nach denen von Tuentes, eines spanischen Architekten, gearbeitet; bei den Propyläen habe ich sowohl Stuart als auch Penrose benützt u. s. w.

Was nun die Ziffern anlangt, kann unter diesen Umständen kein Zweifel mehr an ihrer Richtigkeit stattfinden, und diese Ziffern beweisen: dass die Griechen ihre architektonischen Verhältnisse nicht willkürlich, sondern nach einer mathematischen Serie bestimmten, dass die Glieder dieser Serie dem angenommenen Zahlenverhältnisse der Musiktöne analog seien, endlich dass die unvergleichliche Harmonie des Parthenon, wie bereits erörtert wurde, von der klarsten Erkenntniss dieser Analogie herrühre.

Von den Griechen ging ich auf Ägypten zurück, indem ich hier die ausgezeichneten Arbeiten Prisse's benützte, der sich als Ingenieur Mehmed Ali's viele Jahre in Ägypten aufhielt, und mehrere der vorzüglichsten Monumente dieses Landes auf das genaueste maass. Ich gebe in meinem Werke alle Denkmäler, welche Prisse mir mitzutheilen die Güte hatte, und keine anderen, weil ich die Aufnahmen des grossen Werkes über die Napoleonische Expedition unzuverlässig fand. Aus meinen Studien über die ägyptischen Monumente geht hervor, dass die Entdeckung der architektonischen Serie den Ägyptern gehört, und dass diese Serie, zwar nicht in den Pyramiden, die nach einem anderen Dreiecke construirt sind, jedoch sicher schon zur Zeit der XII. Dynastie, was das Grab des Niem-hotep zu Beni Hassan beweist, angewandt wurde.

Folgende ägyptiche und dorische Denkmäler und die detaillirte Analyse und Synthese ihrer architektonischen Verhältnisse bilden den Inhalt des ersten Theiles meiner „Theorie der Proportionen".

Die Pyramiden von Gizeh, das Grab des Niem-hotep, der Palast Thothing des Dritten, der Speos von Ibsambul, der Tempel des Khans zu Karnass, der Dromos des Ptolomeus Evergetes auf der Insel Philä.

Die dorischen Monumente und Tempel: der Akropolis von Selinunt, zu Korinth, zu Metapont, des ersten Parthenon, der Stadt Selinunt, des Neptun zu Paestum, der Insel Ägina, des Theseus, des zweiten Parthenon, die Propyläen von Athen und Eleusis, die Tempel des Vorgebirges Sunium, zu Rhamnus, zu Bassae, zu Olympia, zu Nemea, zu Apos, zu Agrigent (Concordia), der Ceres zu Paestum, die Basilica zu Paestum, die Säulenordnung des Forums von Pompei, und der Tempel zu Bora.

Bei allen diesen, und noch vielen anderen ägyptischen und dorischen Monumenten habe ich die architektonische Serie als maassgebend angewandt gefunden, und zwar selbst bei jenen Theilen und Gliedern, welche, wie man glauben sollte, und wie dies im Mittelalter der Fall war, ihre Grössen eher nach den Maassen der menschlichen Gestalt zu nehmen gehabt hätten, z. B. bei den Stufen, die nirgends im Sinne der Menschengrösse, sondern immer im Gesammtverhältnisse des Tempels geregelt sind; so zwar dass bei grösseren Tempeln kleinere Stufen vorgelegt oder eingehauen werden mussten, um ihr Ersteigen zu erleichtern.

Obschon ich meine Entdeckung der Serie an mittelalterlichen Denkmälern gemacht, habe ich mein Werk doch mit andern Monumenten begonnen, und diese nicht sowohl wegen der historischen Folge, sondern weil die Alten ihre Serie strenger construirten. Das Mittelalter überkam die Serie von der altchristlichen und von der byzantinischen Baukunst, jedoch in einem unvollkommenen Zustande, welcher durch einen geringfügig scheinenden Zeichenfehler entstand; hierdurch wurden die Katheten der Dreiecke um etwas kleiner als jene der Ägypter und Griechen waren, und entfernten sich folglich auch von den musikalischen Zahlenverhältnissen, was um so leichter geschehen konnte, weil hierbei wahrscheinlich weder die Alten noch die Mittelalterlichen arithmetisch, sondern blos graphisch arbeiteten. Ich werde im zweiten Theile meines Werkes den Unterschied zwischen der antiken und der mittelalterlichen Serie angeben, bemerke jedoch vorwegs: dass, so geringe dieser Unterschied erscheint, es mir dennoch nie gelingen konnte, mittelst der andern Serie ein mittelalterliches Denkmal, oder umgekehrt, genau zu analysiren; was wieder ein klarer Beweis für die Richtigkeit meiner Entdeckung ist, der man sonst den Vorwurf machen könnte, dass sich in der grossen Menge der Serienglieder leicht eine Zahl für jedes an den alten Denkmälern vorkommende Maass finden liesse.

Die von mir wiederaufgefundene Serie hat jedoch ihre Anwendung nicht allein auf die Verhältnisse in der Musik und in der Architectur, sondern auch in der Sculptur und Malerei. In ersterer war sie bereits bei den Ägyptern im Gebrauche, und ich habe mich durch Messungen am menschlichen Skelet und an lebenden Individuen überzeugt, dass die Ägypter ihre Statuen nach reifen Naturstudien anfertigten. Ich habe ferner gefunden: dass die Linearperspective auch in das Verhältniss ganz dieser Serie falle, ferner dass die Alten ihre tektonischen Werke ebenfalls mit Benützung dieser Serie construirten; dass sich weiter die specifischen Schweren der sogenannten chemischen Elemente gleichfalls in der Serie fanden, und ebenso die stöchiometrischen Verhältnisse, in welchen sich diese Elemente mit einander zu neuen Körpern verbinden; endlich zeigen schon die quadratisch-kubischen Verhältnisse, in welchen die Glieder der Serie zu einander stehen, dass auch die astronomischen Gesetze mit jenen der Serie übereinstimmen.

Es entstand somit in mir die Frage: gibt diese Serie nicht ein allgemeines Grössen- oder Maassgesetz für die Harmoniebedingnisse überhaupt? Natürlich kann eine definitive Antwort auf eine so umfassende Frage nicht aus der Forschung des Einzelnen resultiren: doch glaube ich mich durch die Wiederauffindung eines ehedem bekannten höchst wichtigen Gesetzes berechtigt, die Männer des Faches zur Mitwirkung bei der Lösung der eben gestellten Frage aufzufordern".

Emerich Henszlmann.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als der Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen — im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 6. VI. Jahrgang. Juni 1861.

Zur Baugeschichte des Cölner Domes.

Von Dr. Karl Schnaase.

Herr Professor Springer hat im vorigen Bande der Mittheilungen S. 203 meine Ansicht über die Entstehung des Cölner Domes (Gesch. d. bild. Künste, Band V. S. 525) bestritten und ich bitte bei dem nicht unbedeutenden kunsthistorischen Interesse der Sache um Erlaubniss, darauf zu erwiedern. Neue Thatsachen habe ich zwar nicht anzuführen, aber es scheint mir nöthig, die Argumente, welche dabei zur Sprache kommen, noch einmal vor Augen zu stellen und zu sondern.

Ich beginne dabei mit einem ästhetischen Argumente, nicht weil ich es für entscheidend halte, sondern weil es das Interesse der Frage anschaulich macht. Lange schon und ehe die nachher zu erwähnenden archivalischen Entdeckungen bekannt waren, hatte ich die seit Boisserée's Zeit herrschende Ansicht, dass der ganze Grundriss des Cölner Domes so wie unser Jahrhundert ihn in unvollendeter Ausführung vorfand, schon im Jahre 1248 bei der Grundsteinlegung des Chores oder gar früher entworfen sei, bezweifelt. Der Chor ist bekanntlich (abgesehen von kleinen Änderungen oder Verbesserungen) eine genaue Copie des Chores der Kathedrale von Amiens, und zeigt also einen getreuen Zögling der damaligen französischen Schule; Querschiff und Langhaus dagegen haben nicht nur in derselben kein Vorbild, sondern sind in einem ganz andern Geiste componirt, ja sie gehen anscheinend geradezu gegen die damaligen Grundsätze dieser französischen Schule. Denn diese hatte die fünfschiffige Anlage des Langhauses, obgleich sie ihr wohlbekannt und im Anfange der Gothik an der grossen Kathedrale von Paris angewendet war, augenscheinlich mit Bewusstsein stets vermieden, hier ist sie wieder aufgenommen. Überhaupt schien mir aus dem Plane dieser Theile eine Art der Reflexion und Consequenz hervorzugehen, wie wir sie an den deutschen Bauten des XIV. Jahrhunderts vorherrschend finden, wie sie aber den ersten Anfängen der deutschen Gothik im XIII. Jahrhundert fremd ist. Es schien mir daher überaus wahrscheinlich, dass der Plan des Langhauses erst nach der Vollendung des Chores (etwa 1322) entworfen sei.

Diese Meinung stand und steht noch heute bei mir ganz fest und wenn Herr Springer (S. 205) mir vorwirft, dass ich in meinem Buche „wenige Zeilen weiter" die Beweiskraft der (eben angedeuteten) Behauptungen und Schlüsse selbst aufhebe, so ist das ein offenbarer Irrthum, von dem er sich beim nochmaligen Durchlesen der von ihm als widersprechend bezeichneten Sätze selbst überzeugen wird. Der zweite Satz spricht nämlich, wie der Zusammenhang unzweifelhaft ergibt, gar nicht mehr von der Entstehungszeit des Planes, sondern setzt die spätere Entstehung des Langhauses als erwiesen voraus und erörtert nur die Frage, ob bei dieser Voraussetzung das Verdienst des Dombaumeisters, welcher diesen Plan erfunden, geringer sei, als nach der früheren Hypothese, welche ihm die Gesammterfindung von Chor und Schiff zuschrieb. Dies wird zur Beruhigung der Verehrer dieses Planes und seines Erfinders verneint, und in dieser Beziehung es als „gleichgiltig" erklärt, ob der Meister jenen Chor (wie man früher annahm) nur in Amiens gekannt, oder ob er ihn schon in Cöln in voller Ausführung vor sich gehabt habe. Darin liegt denn doch wohl nicht die Spur eines Widerspruches.

Allein so fest diese Meinung bei mir steht, so beruht sie doch nur auf einem ästhetischen Urtheile, das immer einen mehr oder weniger subjectiven Charakter hat, dessen Gründe nur für die Sachkenner, d. h. in diesem Falle für diejenigen gelten, welche eine umfassende Kenntniss deutscher und französischer Bauten um 1248 mit einem zur Beurtheilung künstlerischer Intentionen ausreichenden Verständniss verbinden. Es musste mir daher sehr erwünscht

sein, wenn meine Vermuthung auch durch andere allgemeingiltige Gründe bestätigt und erwiesen wurde. Und dies scheinen mir noch jetzt die durch Lacomblet entdeckten Urkunden zu gewähren. Fünfzehn derselben enthalten bekanntlich Memorienstiftungen und sonstige auf bestimmte Altäre des (alten) Domes bezügliche Verordnungen aus den Jahren 1274[1]) bis 1319, also aus der Zeit des allmählich vorrückenden Chorbaues, in denen des bevorstehenden Abbruches dieses alten Domes mit keinem Worte gedacht ist. Die Stifter sind fast sämmtlich Mitglieder des Domcapitels, denen es also nicht unbekannt sein konnte, wenn ein Grundriss des ganzen Domes existirte, der die von ihnen bedachten Stellen alterirte; die Urkunden enthalten zum Theil nicht blos die einseitige Erklärung der Stifter, sondern auch das Versprechen der Erfüllung von Seiten des Erzbischofs und Capitels; es handelt sich auch nicht etwa blos um Renten und Messen gewisser Altäre, deren Wiederherstellung im neuen Dome zu erwarten war, sondern um Begräbnissstellen, um ganz neu für ganz bestimmt bezeichnete Stellen gestiftete Altäre und andere Bestimmungen, bei denen sowohl der Stifter das grösseste Interesse als das acceptirende Capitel die dringendste Veranlassung hatte, künftigen, bei dem Abbruche dieser Theile eintretenden Zweifeln vorzubeugen. Das hätte wenige Worte gekostet; aber sie werden nicht daran gewendet und die stipulirenden Theile sprechen als wenn der alte Dom an den bezeichnetenStellen nach menschlicher Voraussicht gar keiner Veränderung unterläge. Sie thun dies selbst da, wo sie zugleich des neuen Chores erwähnen und auch für diesen gleichzeitig Bestimmungen treffen, behandeln also die von ihren Stiftungen berührten Theile des alten Domes und des neuen Chores ganz gleich und als zusammengehörig. Herr Springer findet dies allerdings „befremdlich“, er ist einverstanden, dass man die Urkunden nicht einfach als lügenhaft bei Seite schaffen könne, aber er meint sie mit der Annahme eines damals schon existirenden Grundrisses dadurch vereinigen zu können, dass der langsame Betrieb des Baues und die unzureichenden Mittel bei den Ausstellern jener Urkunden die Meinung erzeugt haben könne, dass es gar nicht bis zum Abbruche des alten Domes kommen werde, dass also eine persönliche Überzeugung, die aber „nur eine subjective Geltung“ habe, aus den Urkunden spreche. Dass eine solche Meinung bei einem oder mehreren entstanden, mag denkbar sein, aber dass alle Stifter, von denen uns Nachricht geworden, so skeptisch gewesen, dass sie auch dann für den doch immer möglichen Fall der Ausführung des bereits im Grundriss vorliegenden Planes es verschmäht haben sollten, sich durch ein paar Worte in der Stiftungsurkunde zu sichern, dass der Erzbischof und das ganze Capitel und zwar 55 Jahre lang, fast während der ganzen Bauzeit des Chores, ebenso ungläubig gegen die Ausführung ihres eigenen Planes gewesen sein und dies zu wiederholten Malen an den Tag gelegt haben sollten, dies anzunehmen, ist in der That eine harte Zumuthung. In einer andern neuerlich von Lacomblet publicirten Urkunde, die Herr Springer erwähnt, ist allerdings eine solche subjective Meinung vorhanden. Im Jahre 1385 verpachtet das Capitel ein ebenfalls auf dem Grundplane des neuen Domes stehendes verfallenes Haus auf Lebenszeit des Pächters, mit der Bedingung, dass er es räumen müsse, sowohl wenn ein Canonicus es beziehen wolle als wenn es wegen des Dombaues abgerissen werden müsste; in jenem Falle aber kann er Ersatz der Baukosten fordern, in diesem nicht. Hier ist also von einer Wahrscheinlichkeitsfrage die Rede; der Pächter wusste, dass sein Haus fallen müsse, wenn der Dombau so weit vorrücke, aber er wusste auch, dass man jetzt noch an anderer Stelle, wahrscheinlich an den Thürmen, beschäftigt war und rechnete darauf, dass eine unerwartete Beschleunigung, welche noch während seines Lebens den Bau bis zu seinem Häuschen förderte, nicht eintreten werde. Aber eben diese Vorsorge des Capitels für einen möglichen, wenn auch unwahrscheinlichen Fall, setzt die Unglaublichkeit eines solchen Mangels an Vorsorge, wie wir sie bei jenen andern Urkunden annehmen sollen, in recht helles Licht. Geistliche mussten wissen, dass Vorsätze in Corporationen sich länger erhalten, dass Kirchenbauten oft, wenn auch mit sehr spärlich fliessenden Mitteln und langsam, doch zur Vollendung kommen, und sie sollten bei Stiftungen für ewige Zeiten, wo es sich um die Ruhe ihres Grabes handelte, die Möglichkeit der Ausführung des schon vorhandenen Grundrisses so weit fortgeworfen haben, dass sie dieselbe nicht einmal eines Wortes würdigten? Damit wir dies annehmen, müssten wenigstens höchst zwingende Beweise beigebracht werden.

Mein ehrenwerther Gegner glaubte solche, und zwar technische, an dem Denkmale selbst wahrnehmbare zu besitzen. Er meint nämlich, dass die Anlage des Chores nothwendig den Plan des ganzen jetzigen Gebäudes voraussetze. Einige Erörterungen, die er dabei vorausschickt, glaube ich nur kurz erwähnen zu dürfen. Denn die Behauptung, dass ein „blosser Chorbau“, d. h. das Bestehen des Chores als eines selbstständigen und abgeschlossenen Gebäudes beabsichtigt sei, ist doch wohl von Niemand aufgestellt und zu bizarr, um einer Widerlegung zu bedürfen. Und die Bemerkung, dass man am Chore „keine Spuren und Merkmale eines Stückbaues“, d. h. der beabsichtigten Verbindung desselben mit alten Theilen wahrnehme, beweist wohl nichts, da eben der Stückbau unterblieben und der alte Dom später niedergerissen ist. Auch am Chore des Domes von Tournay bemerkt man, wenn man sich Kreuzschiff und Langhaus fortdenkt, keine solche Spuren. Sehr wichtig dagegen würde es sein, wenn man es als erwiesen

[1]) Oder jetzt eigentlich von 1256 an, denn eine von Lacomblet nachträglich gefundene und im Band III S. 177 seines Archivs publicirte Urkunde aus diesem Jahre setzt ebenfalls das Bestehenbleiben des alten Domes voraus.

annehmen müsste, dass „der alte, ohne Zweifel viel niedrigere Dom" ganz ungeeignet gewesen, der Westseite des grandiosen Chores die nöthige Gegenstütze zu geben, und dass daher die Anlage desselben nothwendig den Plan eines totalen Neubaues mit mächtigen Westthürmen voraussetzte. Allein um zu diesem Ausspruche berechtigt zu sein, müssten wir Grösse, Structur und selbst die Lage des alten Domes viel besser kennen als es der Fall ist. Dass er nicht die kolossale Höhe des jetzigen Baues erreichte, dürfen wir freilich als gewiss annehmen, aber wir müssen ihm doch nach den geschichtlichen Nachrichten und nach dem Massstabe anderer gleichzeitiger deutscher Basiliken eine bedeutende Ausdehnung und Höhe zuschreiben. Dann aber können wir gar nicht wissen, welche Verstärkungen der Baumeister theils am Kreuzschiffe, theils an den Westthürmen anzubringen gedachte.

Eine Andeutung in dieser Beziehung finden wir vielleicht in einer bemerkenswerthen Thatsache, welche ich früher nicht genug gewürdigt habe und für deren Geltendmachung ich meinem Gegner dankbar bin. Es ist die, dass (nach dem sachverständigen Zeugnisse des gegenwärtigen Dombaumeisters Zwirner) das Kreuzschiff alte mit denen des Chores gleichzeitige Fundamente hatte, jedoch nur auf seiner östlichen Hälfte, wo sie (auf der Südseite und wahrscheinlich auch auf der Nordseite) bis gegen das Mittelportal gingen und dann aufhörten. Zwirner erklärt dies Aufhören für höchst auffallend, weil es zu den ersten Grundlehren der Baukunst gehöre, jedes Gebäude gleichzeitig und zusammenhängend zu fundamentiren, und wir werden daher schliessen müssen, dass die Fundamentirung entweder nur bis zu diesem Punkte nöthig gewesen, oder dass ihr hier ein nicht wohl zu beseitigendes Hinderniss entgegengestanden habe, welches wohl ohne Zweifel kein anderes war, als der bestehende alte Dom. Was folgt nun aber hieraus? Allerdings dass man im Jahre 1248 nicht blos den Chor, sondern auch einen Theil des Kreuzschiffes erneuern wollte, aber keineswegs mit Nothwendigkeit, dass man schon damals einen totalen Neubau beabsichtete. An sich wäre es freilich möglich, dass man die Fundamente, so weit es für den Augenblick thunlich war, an das alte Gebäude herangeführt und sich vorbehalten habe, den ganzen Überrest des Domes nachher im Zusammenhange zu fundamentiren. Aber da stehen dann nun jene fatalen Urkunden allzusehr entgegen; denn wenn der Neubau, der die dotirten Altäre und Grabstellen verlegen oder vertilgen sollte, nicht blos auf dem Papiere stand, sondern schon durch theilweise Fundamentirung einen offenkundigen Anfang erhalten hatte, dann war es doch gewiss unmöglich, dass Erzbischof, Capitel und Stifter ihn durch eine Reihe von Jahren beständig ignoriren und sich im Widerspruche mit sich selbst der Meinung hingeben konnten, dass er nicht ausgeführt werden würde. Nimmt man dagegen an, dass bei dem Entwurfe des neuen Chores zugleich eine Vergrösserung, verbunden mit einer Erhöhung und Verstärkung des alten Kreuzschiffes beabsichtigt war, so erklärt sich Alles auf das Vollständigste. Springer nennt es mit Recht auffallend, dass die letzten der erwähnten Urkunden aus den Jahren 1317, 1318, 1319 noch immer den dauernden Bestand des alten Domes voraussetzen, während die auf den Weiterbau berechnete provisorische Westmauer schon 1320 vollendet war, also wohl 1319 schon angefangen gewesen sein muss. Bei der eben entwickelten Hypothese, wo der Weiterbau gerade den Anschluss an den alten Dom bezweckte, erklärt sich dieser scheinbare Widerspruch vollständig. Auch dass die Inschrift vom Jahre 1320 den neuen Chor eine Vergrösserung des Domes nennt *(ampliat hoc templum)* stimmt nur mit dieser Hypothese, keineswegs mit der eines längst beschlossenen totalen Neubaues.

Zum Schlusse muss ich denn noch ein Novum anführen, welches anscheinend auch Dr. Springer bei Abfassung seines Aufsatzes noch unbekannt war. Es ist nämlich die im neuesten (XVI.) Bande der Pertz'schen Monumente abgedruckte und von Dr. Weingartner S. 84 ff. des vorigen Jahrganges des Blattes mitgetheilte, urkundliche Nachricht, wornach schon am 25. März 1247, also 13 Monate vor dem Chorbrande, ein Beschluss des Capitels gefasst war, dass der Dom neugebaut werden solle *(de novo construeretur)* und an diesem Tage „einige" *(plures)* Domherren zusammentraten und dem Thesaurer, seines ausdrücklich constatirten Sträubens ungeachtet, bestimmten, eine gewisse Einnahme abzüglich von 30 Mark, die ihm verbleiben, sechs Jahre lang zur Baucasse *(ad opus novae fabricae)* abzuliefern. Da dabei nicht ausdrücklich vom Chore gesprochen ist, so haben sie allerdings die ganze Kirche im Auge, aber gewiss auch nur sehr im Allgemeinen. In diesem Sinne war schon lange von einem Neubaue die Rede; nach dem gleichzeitigen Cäsar von Heisterbach hatte schon Engelbert I. († 1235) mit dem Versprechen eines jährlichen Beitrages von 500 Mark dazu ermuntert und diese Angabe, wenn man auch dem Panegyriker nicht ganz trauen will, wird doch nicht ganz aus der Luft gegriffen sein, und zeigt wenigstens davon, dass er selbst (und also gewiss auch Andere) die Herstellung einer neuen und würdigeren Domkirche für angemessen hielten. Diesem Verlangen wird dann nun jener Beschluss des Capitels einen noch unbestimmten Ausdruck gegeben haben. Denn das Opfer, welches die „einigen" Domherren, also augenscheinlich die baulustige Partei im Capitel, sei es mit oder ohne Verlust, was die Urkunde unbestimmt lässt, dem Thesaurer abnöthigten, konnte unmöglich so bedeutend sein, um einen gegenwärtigen oder bevorstehenden Bau erheblich zu fördern, sondern verräth nur die Absicht, einen Baufond zu gründen, für den sich dann künftig andere Beiträge und Quellen finden würden, so dass er möglicherweise einmal eine zum wirklichen Angriffe ausreichende Höhe erreichen konnte. Einen directen

Grund für die Beantwortung unserer Frage gewährt also auch diese Nachricht nicht, wohl aber macht sie uns darauf aufmerksam, dass auch hier, wie wir es in der Baugeschichte anderer Kathedralen finden, die Baulust nicht bei allen Mitgliedern des Stiftes gleich war, dass es immer auch solche gab, welche die Kosten und Unruhen des Baues scheuten, und dazu (wie es oft durch bischöfliche oder gar päpstliche Erlässe geschah) gezwungen oder doch überredet werden mussten. Daher ist es denn sehr begreiflich, dass man, so lange die Ausführung noch fern war, von einem Neubau sprach, dann aber, als es zur Sache kam, sich dahin einigte, nur den Chor zu erneuern und wie gewöhnlich bei solcher Gelegenheit zu vergrössern, wobei denn die Baulustigen sehr leicht die stille Hoffnung hegen mochten, dass man sich nachher doch noch auch zur Erneuerung der anderen Theile entschliessen würde. Ein recht prachtvoller und ausgedehnter Chorplan war ihnen daher sehr gelegen, da sein Missverhältniss mit den alten Theilen ihre Wünsche gerade begünstigte. Und dabei hatten sie dann den Baumeister zum natürlichen und mächtigen Bundesgenossen, mit dessen Hilfe sie ihre Collegen bestimmten. Aber einen vollständigen Grundriss durften sie ihnen nicht zu frühe vorlegen, und das fiel höchst wahrscheinlich auch ihrem Baumeister nicht ein. Man war im XIII. Jahrhundert durchweg gewohnt, die einzelnen Theile selbstständig zu behandeln; dass sich im glücklichen Falle des Weiterbaues eine passende Fortsetzung finden werde, verstand sich von selbst. Es mag daher ganz richtig sein, dass einige Domherren und mit ihnen der Baumeister der Hoffnung lebten, dass der Appetit, wie man sagt, beim Essen kommen und man weiter bauen werde, aber mit bestimmten Planen dazu vorzurücken, lag ganz ausser ihrem Interesse und ausser der ruhigen, schrittweise vorgehenden Denkungsweise des Mittelalters, und dass sie diese ihre Hoffnung recht geheim gehalten, beweisen unsere Urkunden.

Wir dürfen hoffen, dass die eifrigen Forschungen unserer Archivare noch manche Zweifel der Kunstgeschichte lösen werden, und es kann sein, dass eines Tages das grosse Werk der Monumente, oder auch Dr. Ennen oder Dr. Lacomblet eine Urkunde publicirt, welche mich widerlegt und den Hergang anders aufklärt. Vor der Hand aber scheint die Behauptung, dass der bekannte Plan von 1248 herrühre, nicht blos jedes Beweises zu entbehren, sondern auch mit den erwiesenen Thatsachen nicht wohl vereinbar zu sein, und dagegen die Ansicht, dass der Beschluss des gänzlichen Neubaues und der Entwurf des Grundrisses für denselben erst um oder nach 1322 falle, die höchste Wahrscheinlichkeit für sich zu haben.

Das Princip der Vorkragung und die verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst.

Von A. Essenwein.

IV.

Diesem Idealismus des Kirchenbaues konnte jedoch die profane Architectur nicht folgen. Sie war ihrer Natur nach an den realen Boden, an das Bedürfniss gebunden, und das Bedürfniss fragte nichts nach idealem Schematismus. So fand die Vorkragung bei der Gesimsbildung in der Profanarchitectur und zwar in der bürgerlichen sowohl, als auch hauptsächlich in der Kriegsbaukunst ein reiches Feld. Wir kommen jedoch hier schon vom eigentlichen Gebiete der Gesimsbildung ab, da die Auskragung hier nicht des Gesimses wegen, sondern des Raumes wegen in Verbindung mit den Gesimsen als Träger von Gallerien oder vorspringenden Stockwerken auftritt und das Gesimse in einfacher Magerkeit diese Gallerien und Stockwerke umzieht und krönt.

In der Kriegsbaukunst fand diese Anwendung vorgekragter Gallerien und Stockwerke an der Krone der Mauern und Thürmen ihre Entstehung in den hölzernen Werken, die man schon im XII. Jahrhundert auf dem Rande der Vertheidigungsmauern errichtete, um die am Fusse der Mauer gegen selbe unternommenen Arbeiten von oben herab beobachten und dagegen wirken zu können[1]). Die Feuergefährlichkeit dieser hölzernen Werke, die der Belagerer anzuzünden strebte, sowie die Möglichkeit, durch herbeigeschobene Thürme sie leicht vernichten zu können, machte die Herstellung von Steinbauten wünschenswerth, und so sehen wir im XIV. und XV. Jahrhundert sehr häufig die Mauern von ausgeladenen Zinnenkränzen umgeben oder von bedeckten Gallerien bekrönt, die förmliche Stockwerke bilden und über die Flucht der Mauer auf Consolen vorgebaut sind; diese ausgeladenen Werke haben theils blos den Zweck die Kronenbreite der Mauern zu vergrössern um mehr Raum zu haben, theilweise aber sind zwischen den Consolen Öffnungen, durch die man senkrecht auf die Belagerer herab Steine werfen oder siedendes Wasser, heisses Pech etc. giessen, vor Fall schirmen[1]) konnte, so dass diese Öffnungen ihres Zweckes wegen „Pechnasen" genannt wurden.

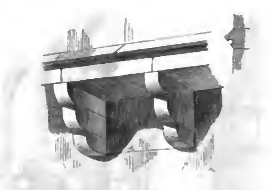
Wenn nicht die ganze Umfassungsmauer einer Stadt oder einer Burg in dieser Weise bekrönt ist, was namentlich bei Umgestaltung älterer Befestigungen sich selten thun liess, so krönte man wenigstens die Thürme mit diesen Ausladungen und errichtete an einzelnen Punkten auf

[1]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture I. Seite 360 u. 361.

[1]) Otte, Archäologisches Wörterbuch, Seite 35 u. 90.

der Mauer erkerartige Bauten, die einen festeren Anhaltspunkt boten. Manchmal begnügte man sich auch in spätern Zeiten mit blossen Holzwerken, die in Friedenszeiten weggenommen wurden und für die blos grosse Consolen aus der Mauer hervorragen, auf welche sodann die Holzwerke aufgelegt wurden. An Thürmen finden sich nicht blos am obern Rande, sondern auch manchmal in halber Höhe diese vorgekragten Gallerien, wenn es sich um eine Verbindung der an den Thurm anstossenden zwei Mauertheile handelt, ohne dass die Verbindung durch den Thurm selbst gehen sollte.

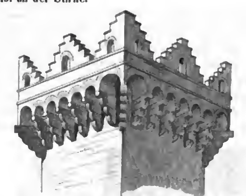
Diese Consolen bedurften eine bedeutende Ausladung: sie bestehen daher meist aus mehreren über einander vorgeschobenen Steinschichten, die in der einfachsten Weise profilirt sind, da es sich eben um Bedürfnissbauten handelte, indem die untere Kante jedes vorgeschobenen Steines abgerundet ist (Fig. 65). Wo diese Steine nicht blos als



(Fig. 65. Consolen vom Holzthore zu Mainz.)

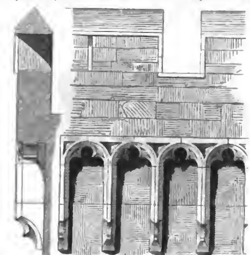
Träger eines hölzernen Ganges eingemauert sind, sondern ein Steinwerk tragen, sind sie entweder durch blosse flache Steinplatten bedeckt oder es sind kleine Bögen von Console zu Console gespannt.

Es sind insbesondere die südlichen Länder: Italien, Spanien und das südliche Frankreich, wo derartige Krönungen in starker Ausladung Mauern und Thürme umgeben. Die Thürme insbesondere erhalten dadurch den Ausdruck trotziger Kraft und obwohl blos das Bedürfniss die Anwendung dictirt hatte, ist darin ein ausgezeichnet wirksames künstlerisches Motiv gegeben (Fig. 66). Die Anordnung sagt eben das was sie ist und ist darum charakteristisch, was eine Grundbedingung jeder künstlerischen Anordnung ist. Die häufige Anwendung der Ziegel gab Veranlassung, das Profil dahin zu modificiren, dass für die Träger eine einfache, steile, schräg aufsteigende Linie angewandt ist, die in ihrer Bogenverbindung noch mehr zum stolzen trozigen Ausdruck beiträgt, so dass dieses Motiv häufig auch auf den Civilbau übertragen wurde. Allerdings ist im Mittelalter in Italien der ganze Civilbau auch Kriegsbau; jeder Palast, jedes Rathhaus musste gegen die Feinde in der Stadt in Vertheidigungstand gesetzt sein, wie die Mauern der Stadt gegen die äusseren Feinde, und die Rathhäuser von Siena, Florenz u. s. w. zeigen den kriegerischen Trotz nicht umsonst an der Stirne.



(Fig. 66. Thurmkrönung aus Trient.)

In den nördlichen Ländern wurde meist die bedeutende Ausladung dieser Gallerien nicht nöthig befunden und sie findet sich meist nur dann, wenn nicht blos ein Zinnenkranz, sondern eine bedeckte Gallerie getragen werden soll. Wo es sich blos um einen Zinnenkranz handelte, ist die Vorkragung nur so weit angelegt, dass sie die Schutzwehre trägt und etwa ein kleiner Schlitz als Pechnase bleibt. Eine derartige zierlich gegliederte, jedoch in sehr geringer Ausladung, haben die Zinnenkränze der Thürme an der Rheinseite der Stadt Cöln (während die Befestigungen an der Südseite älter sind) (Fig. 67). Da die Deutschen viereckige Thürme meist



(Fig. 67. Thurmkrönung aus Cöln.)

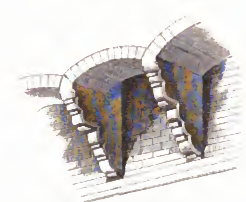
mit kleinen Eckthürmchen einfassten, die entweder vom Boden aufgingen oder in Art der Erker oben schwebten, so beschränkte man die vorgekragten Gallerien sodann meist auf die Punkte, wo sie gerade nöthig waren. Insbesondere ist dies über den Eingangsthoren der Fall, wo dann die beiden Eckthürmchen durch eine vorgekragte Gallerie verbunden waren.

Wenn schon in der Charakteristik, die den alten Kriegsbauten eigen ist, weil sie eben das sehen liess, was dem

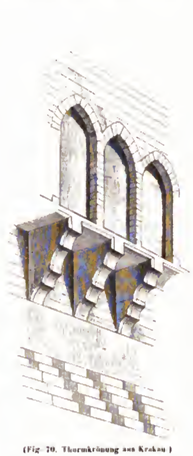
Bedürfniss entsprach, ein wesentliches Element künstlerischer Gestaltung gegeben war, so steigerte sich in manchen Fällen durch Gestaltung der Details und reiche Gliederung derselben die künstlerische Durchbildung der Werke der Kriegsbaukunst zu reichen Schaustücken. Wir erinnern hiebei nur, als auf dieses Gebiet fallend, die Krönung einiger Theile der Marienburg aus dem Beginne des XIV. Jahrhunderts. Inshesondere ist es die der Eckpfeiler des Gebäudes, das den grossen Remter des Hochmeisters enthielt (Fig. 68). Die reiche Wirkung beruht hier darauf, die Vorsprünge der Pfeiler zu berühren, die durch Bogen unter sich verbunden sind, welche ebenfalls in Vorkragungen einer über den andern vortreten.

Sehr schöne Vorkragungen kommen an einigen noch in Krakau erhaltenen älteren Kriegsbauten vor[1]). An einem Thurme befindet sich als Krone ein ausgeladenes Stockwerk, das mit Blenden gegliedert ist (Fig. 69), auf Consolen ausgebaut, die aus je zwei unten abgerundeten Steinen bestehen. Zwischen den Consolen befinden sich die erwähnten Pechnasen. An einem zweiten Thurme sind die Consolen


(Fig. 68. Thurmkrönung von der Marienburg.)


(Fig. 71. Vorkragung aus Krakau.)


(Fig. 69. Thurm aus Krakau.)

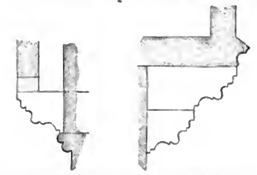

(Fig. 70. Thurmkrönung aus Krakau.)

dass durch verschieden hohe und verschieden weit ausgekragte Consolen ein Achteck über den viereckigen Pfeiler gebildet ist. Der Verschiedenheit der Consolen entsprechend, sind sie in mehrere einzelne Absätze getheilt, keblenförmig gestaltet und, an den Kanten abgefast, durch Bogen mit einander verbunden, durch decorative Rundbogenfriese mit Masswerk geschmückt, und tragen dem entsprechend gleichfalls mit Masswerk geschmückte Zinnen. Während auf diese Weise die Ecken des Gebäudes geschmückt und befestigt sind, fand man es an den Langtheilen nur nöthig, in verschiedenen Kehlen gegliedert. Eine Steinplatte legt sich von Console zu Console und die an den Consolen befindlichen Abfassungen gliedern auch den untern Rand der Platte (Fig. 70). Im Verein mit dem musivischen Ziegelmauerwerk des Thurmes und der Blenden, welche das obere Stockwerk gliedern, hat diese Vorkragung eine reizende Wirkung. An dem runden Vorbau des Florianithores daselbst

[1]) Vgl. des Verfassers Aufsatz im II. Bande der Mittheilungen (1857), Decemberheft.

befindet sich zu oberst ein bedeckter gemauerter Wehrgang, der nach aussen auf Consolen vorgekragt ist. Die Consolen, aus zwei Steinen bestehend, sind in verschieden abgerundeten Absätzen gegliedert, an der Kante mit einer Abfassung versehen; kleine Stichbogengewölbe aus Ziegeln spannen sich von Console zu Console, von denen je eines die Console vollständig überdeckt, abwechselnd aber je eines nur die vordere Hälfte bedeckt, auf der die Mauer steht, die rückwärtige aber als Pechscharte offen lässt (Fig. 71).

Eine Reihe Pechnasen auf kleinen Consolen befindet sich über den 4eckigen Rahmen, in welchen die Zugbrücke eingepasst wurde (Fig. 72), um die Zugbrücke desto sicherer vertheidigen zu können. Im Innern des Vorhofes läuft eine Gallerie rund herum, die auf Consolen gelegt ist, welche aus 2 Steinen bestehen, die dasselbe Profil haben wie die obenerwähnten (Fig. 73.) Auch um den eigentlichen



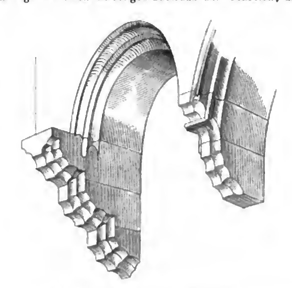
(Fig. 72. Vorkragung aus Krakau) (Fig. 73. Vorkragung aus Krakau.)

Thorthurm führt an der Innenseite der Stadt eine auf Consolen vorgekragte Gallerie herum, die eine vom Innern des Thurmes isolirte Verbindung der beiden an demselben anstossenden Theile der Stadtmauer bildete.

Eine derartig offene unbedeckte Gallerie mit einfacher Brüstungsmauer versehen, führt in deren halber Höhe rings um den Thurm neben der Kirche zu Perchtoldsdorf nächst Wien, der jetzt die Glocken der Kirche trägt, ehemals aber einen Theil der Befestigung des Schlosses bildete, in dessen Inneres auch die Kirche einbezogen war.

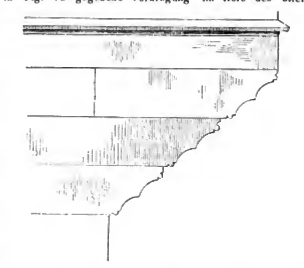
Wir erwähnen noch aus den vielen derartig gekrönten Thürmen, wie sie Merian's Topographen zeigen und wie sie auch noch theilweise erhalten sind, das Schelzthor zu Esslingen [1]), dessen obere Krone aus einem auf Consolen vorgekragten Zinnenkranze besteht, hinter welchem der eigentliche Thurmkörper um so viel eingezogen ist, als der Raum für die Gallerie erforderte, sodann schliesst ein einfaches Zeltdach den Thurm ab.

Auch im Civilbau finden sich manche ganz ähnliche offene Gallerien, namentlich im Innern der Höfe, die im Mittelalter nicht immer von unten auf unterbaut sind, sondern auf Consolen ruhen. Ferner baute man freistehende oder an den Wänden angelehnte Treppen in dieser Art auf Consolen vor, oder einzelne Theile des Gebäudes, die unten keinen Raum fanden, in den oberen Stockwerken aber benöthigt wurden, stehen auf Consolen. Manche sehr hübsche derartige Motive haben sich noch erhalten. Wir geben in Fig. 74 einen derartigen Unterbau auf Consolen, die



(Fig. 74. Consolen vom Collegium Jagellonicum.)

durch Bogen verbunden sind, aus dem Collegium Jagellonicum zu Krakau, der sich durch die reiche Gliederung der Consolen auszeichnet, die bei einfacher Anordnung eine ungemein glänzende Wirkung macht. Sehr einfach ist die in Fig. 75 gegebene Vorkragung im Hofe des alten



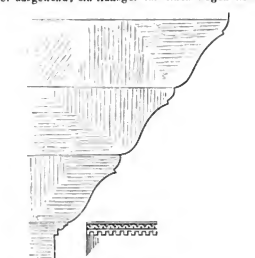
(Fig. 75. Console vom Schlosse zu Trient.)

Schlosses zu Trient [1]), wo auf derartigen Consolen ein vorspringender, durch mehrere Stockwerke durchgeführter Bautheil aufgelegt ist. Sehr einfach ist auch die in

[1]) Abgebildet in dem Werke die Kirche in Schwaben, Seite 62.

[1]) Vgl. des Verfassers Aufsatz in den Mittheilungen IV. Band 1859, Aprilheft.

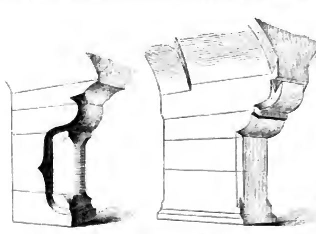
Fig. 76 gegebene Vorkragung, welche, von einem Wandpfeiler ausgehend, ein Auflager für einen Bogen herstellt,



(Fig. 76. Console vom Schlosse zu Trient.)

der eine Gallerie trägt, die des Einganges wegen an dieser Seite des Hofes nicht durch Säulen gestützt werden konnte, wie an den übrigen Seiten.

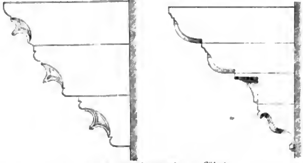
Derartige Anordnungen finden sich häufig, wo jedoch ganze Höfe von Gallerien umgeben sind, die, um den ohnehin stets kleinen Raum nicht noch mehr zu beengen, im Erdgeschosse blos durch Wandpfeiler oder kleinere freistehende Pfeiler gestützt sind, von denen aus dann ausgeladene Steinschichten vortreten, welche die Bogen unter den



(Fig. 77 a und b. Vorkragung aus Salzburg.)

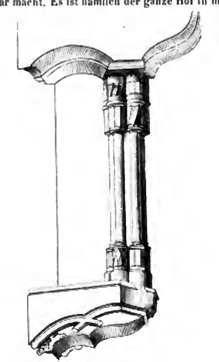
Gallerien stützen. Solche Anordnungen finden sich mehrere in Salzburg, von denen in Fig. 77 zwei Abbildungen gegeben sind, die Anordnung *a* aus dem dortigen Bürgerspitale, die *b* aus einem Privathause, in welchen einige andere gewöhnlich jedoch nicht ganz gleich gebildete Anordnungen vorkommen, von denen die hier gegebenen durch ihre phantastische, dem Schlusse des Mittelalters entsprechende Form sich auszeichnen.

Von vielen derartigen Consolenprofilen geben wir nun noch zwei von Privathäusern in Cöln (Fig. 78 *a*, *b*) und



(Fig. 78 a und b. Consolen aus Cöln.)

schliessen mit der Vorkragung (Fig. 79) aus dem Rathhaushofe zu Nürnberg, die sich durch ihren phantastischen Reiz bemerkbar macht. Es ist nämlich der ganze Hof in mehreren

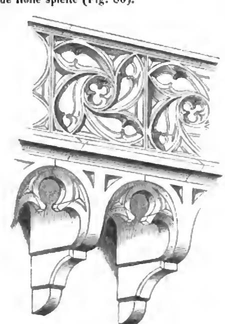


(Fig. 79. Console aus Nürnberg.)

Stockwerken von Hallen umgeben, die durch Säulchen gestützt sind, um einerseits die Vorkragung mit der übrigen Architectur in Einklang zu bringen, andrerseits die durch mehrere Stockwerke durchgehende Last auf zwei Steine statt des einen zu vertheilen, denn der Stein über der Säule ist die eigentliche Console, die vermittelst der Säule vom untern Stein gestützt wird.

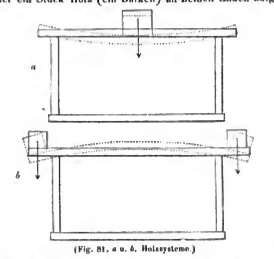
Die ausgeladenen Gallerien fanden auch an Kirchenbauten Platz; wir haben erwähnt, dass das Bedürfniss sehr oft die Formenwelt der Ideale durchbrach; an Thürmen insbesondere war oft eine ausgiebige Communication nöthig und es erschienen stellenweise weit ausgeladene Gallerien zwischen den Strebepfeilern, die theilweise auf einfachen

Consolen ruhen, welche indessen wiederum manchmal durch Masswerkbildungen und Ornamente belebt sind. Auch der Hauptkörper der Kirche erhielt, wenn es das Bedürfniss erforderte, eine derartige ausgeladene Gallerie als Krönung. So zeigt die St. Leonhartskirche zu Frankfurt a. M. eine weit ausgeladene, an den Profanbau erinnernde Gallerie, die ihre Entstehung wohl der Lage am Römerberge zu danken hatte, der in der Wahl und Krönung der Kaiser eine bedeutende Rolle spielte (Fig. 80).

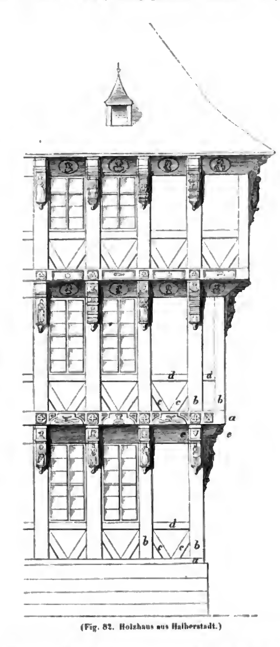


(Fig. 80. Vorkragung aus Frankfurt.)

Wir haben noch schliesslich des Holzbaues zu erwähnen, in dessen Natur das Princip der Vorkragung begründet liegt. Das Holz ist ein elastischer Körper, ist daher ein Stück Holz (ein Balken) an beiden Enden aufgelegt (Fig. 81) und man gibt ihm wie bei *a* eine Belastung in der Mitte, so hat es das Bestreben sich in der Mitte einzubiegen; Belastungen aber ausserhalb der Stützpunkte, wie in Fig. 81 *b*, haben die Tendenz seine Enden abwärts, seine Mitte aber in die Höhe zu bringen; das eigene Gewicht des Balkens aber und die Belastung die er bei Benützung des Wohngebäudes erhält, arbeiten darauf hin, ihn in der Mitte einzubiegen; stellt man also die oberen Stockwerke ausserhalb der Unterstützungspunkte der Balkenenden auf, so wird jener Tendenz entgegen gearbeitet und die Balkenlage dadurch verstärkt. So nehmen alle Holzbauten ihrer Natur nach die in Fig. 82 gegebene Form an, d. h. jedes Stockwerk ist über das untere vorgekragt. Der künstlerische Sinn des Mittelalters benützte dies wirksame Motiv nicht



(Fig. 81, *a* u. *b*. Holzsysteme.)

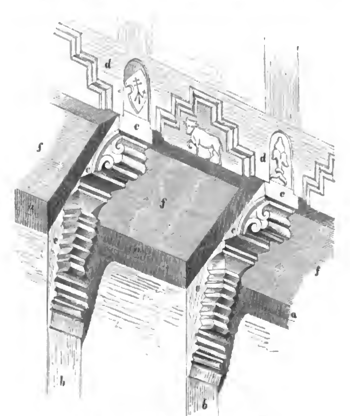


(Fig. 82. Holzhaus aus Halberstadt.)

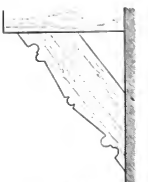
blos in seiner Gesammterscheinung, sondern gab auch in der Detailbildung eine reiche Formenfülle hinzu. Die Construction ist derart, dass über (Fig. 83) die senkrechten Standsäulen *b* die Pfette *a* gelegt ist; auf dieser ruhen die Balken (Träme), deren Köpfe in *c* zum Vorschein kommen. Auf denselben liegt die Schwelle des oberen Stockwerkes *d*. Schräge Büge *e* stützen den Vorsprung der Balkenköpfe und schräg eingeschobene Bretter *f* füllen die Zwischenräume aus, so dass von der Pfette *a* nur noch

Wo der Vorsprung bedeutender ist, treten die Büge *e* frei heraus (Fig. 84), wo derselbe nicht bedeutend ist, bleiben sie ganz weg oder schrumpfen zu einer kleinen Console zusammen.

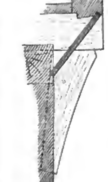
Manchmal erscheint in spätester Zeit auch über dem Balkenkopf ein einfaches Sattelholz auf den Pfosten *b* (in Fig. 83) aufgelegt, das nach dem Innern eben solchen Vorsprung hat wie nach aussen, und nach beiden Seiten in Form eines Balkenkopfes gebildet ist; zwischen die Pfetten



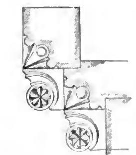
(Fig. 83. Von einem Holzhause in Braunschweig.)



(Fig. 84. Von einem Holzhause in Halberstadt.)



(Fig. 85. Von einem Holzhause in Stendal.)



(Fig. 86. Von einem Holzhause in Halberstadt.)

der untere Theil sichtbar bleibt. Fig. 82 gibt eine geometrische Ansicht dieses Systems bei ganz einfachen Formen. Die Balkenköpfe *c*, die consolenartig am unteren Rande gegliedert sind, die Schwellen *d*, die an der Vorderfläche so wie an der unteren Kante zwischen den Balken gegliedert sind, nehmen den verschiedenartigsten Schmuck und die reichste Gliederung an, wie sie eben dem weichen Materiale eigen ist, das der Bearbeitung keine Schwierigkeiten entgegensetzt; insbesondere aber sind es die schräge Stütze *e* die „Büge“, die eine erstaunliche Mannigfaltigkeit des Schmuckes zeigen. Sie sind mit blosser Gliederung, mit Masswerkbildungen, mit Figuren geziert, Windungen beleben einzelne Glieder und in vielen Fällen erhöhte eine Farbenzugabe noch den Reichthum des Schmuckes.

des unteren und die Schwelle des oberen Stockwerkes ist ein zweites wie die Schwelle gegliedertes horizontales Füllstück eingelegt (Fig. 86).

Zum Schlusse haben wir noch zu erwähnen, dass der Steinbau, der bei Wohnhäusern in früherer Zeit nach der Strasse zu stets eine senkrecht aufgemauerte Schauseite gekehrt hatte und nur in einzelnen Erkern ausgeladene Theile angebracht hatte, im Schlusse des Mittelalters den vorgekragten Aufbau der Façade vom Holzbau herübernahm. In einigen alten Häusern in Wels und Steyr in Oberösterreich sind noch Beispiele jener Anordnung erhalten, die in ihrer Durchbildung ganz an die bei Gelegenheit der Gallerien in den Höfen besprochene Durchbildung anknüpfen.

Zwei Crucifixe aus Siebenbürgen.

Von Ludwig Reissenberger.

Wenn von den kirchlichen Bauwerken Siebenbürgens aus dem Mittelalter in Folge der innern und äussern Kriege, welche dieses Land von der Christianisirung desselben an bis zum bleibenden Übergange Siebenbürgens unter die österreichische Herrschaft durchtobt haben, wohl auch in in Folge gleichgültiger Vernachlässigung oder verkehrter Beurtheilung derselben von Seiten der Eigenthümer selbst so manches schöne Denkmal religiöser Begeisterung und tiefinnerlichen christlichen Glaubens beinahe spurlos verschwunden ist, so gilt dieses noch weit mehr von den kirchlichen Geräthen und andern Gegenständen der sogenannten Kleinkunst, namentlich von den verschiedenen kirchlichen und profanen Erzeugnissen der Goldschmiedekunst jener Zeit. Von den 21 Kelchen, welche die Kirche der heiligen Jungfrau Maria in Hermannstadt gegen Ende des XIV. Jahrhunderts besass [1]), so wie von den 51 Kelchen, welche derselben Kirche im Jahre 1442 angehörten und worunter einer von „reinem Golde“ war [2]); nicht minder auch von den 9 Monstranzen, 3 Crucifixen und andern kirchlichen Geräthen, welche beiläufig um dieselbe Zeit Eigenthum derselben Kirche waren [3]), ist jetzt nichts mehr vorhanden; die Kelche, Patenen, Ciborien und andere Geräthe, welche gegenwärtig dem gottesdienstlichen Gebrauche in dieser Kirche dienen, gehören meist dem XVII. Jahrhunderte oder einer noch spätern Zeit an. Nicht weniger sind auch die mancherlei Geräthe und Pretiosen der einzelnen Zünfte und Nachbarschaften in Hermannstadt, deren manches Zunft- und Nachbarschaftsprotokoll in nicht geringer Zahl erwähnt [4]), ganz verschwunden, und was dieselben jetzt an Erzeugnissen der Goldschmiedekunst besitzen, geht höchstens bis in das XVII. Jahrhundert zurück. Es scheint in dieser Hinsicht für Hermannstadt besonders die Zeit sehr verderblich gewesen zu sein, in welcher der grausame Fürst von Siebenbürgen, Gabriel Bathori, mit seinen wilden beutelustigen Schaaren darin hauste, nämlich die Zeit vom 11. December 1610 [5]) bis zur Ermordung desselben im Jahre 1613. Wenn man bedenkt, dass derselbe die arg betrogene Stadt wiederholt durch seine raubsüchtigen Schaaren plündern liess und den Bewohnern derselben ungeheure Geldzahlungen auferlegte, ja die meisten Bewohner derselben bis auf einige wenige Handwerker hinausjagte und die leeren Häuser von seinen Soldaten besetzen liess, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass in dieser fürchterlichen Zeit das meiste Besitzthum der Zünfte und Nachbarschaften, vielleicht auch einiges der evangelischen Pfarrkirche an solchen Erzeugnissen der Goldschmiedekunst aus älterer Zeit verloren ging [1]). In der That weisen auch die Protokolle einiger Zünfte und Nachbarschaften darauf hin, indem in den darin enthaltenen Inventarien der nachfolgenden Zeit viele der in früheren, vor der Occupation Hermannstadts durch G. Bathori, zusammengestellten Inventarien erwähnten Gegenstände fehlen, ja in einigen derselben sogar ausdrücklich darauf hingewiesen wird, dass die fehlenden Gegenstände von den „Hungern“ geraubt worden seien. Weit weniger mag das Besitzthum der evangelischen Pfarrkirche damals gelitten haben, da man noch im Jahre 1794 silbernes Kirchengeräth aus derselben versteigerungsweise um den hohen Betrag von 1660 fl. verkaufen konnte [2]). Manches, wie z. B. Monstranzen und andere zum katholischen Cultus gehörige Utensilien, mag schon früher, als die Reformation in Hermannstadt durchgedrungen und der Gottesdienst ein anderer geworden war, von den Besitzern verkauft worden sein.

Ein ähnliches Schicksal dürften mehr oder weniger die Erzeugnisse der mittelalterlichen Kleinkunst auch an andern Orten Siebenbürgens gehabt haben; temporäre Noth und verkehrte Geringschätzung des künstlerischen Werthes derselben mag auch da neben Raub und Plünderung die vorzüglichste Ursache des gänzlichen Mangels oder des spärlichen Vorhandenseins solcher mittelalterlicher Kunstgegenstände sein. Was sich davon am meisten erhalten hat, das sind Kelche; und es mag eine ziemliche Anzahl sächsischer Gemeinden in Siebenbürgen geben, in denen wenigstens einer aus älterer Zeit im Besitzthum der Kirche noch vorhanden ist. Seltner sind dagegen sogenannte „Hefteln“, ein altsächsischer Brustschmuck für die Frauen, von welchen eines, dem evangelischen Gymnasium in Schässburg gehörendes vom Conservator Friedrich Müller näher beschrieben worden ist [3]). Am seltensten sind, wenigstens soweit meine Erfahrungen reichen, Crucifixe aus der vorreformatorischen

[1]) Die ältesten deutschen Sprachdenkmale und die bis jetzt bekannte älteste Handschrift der Sachsen in Siebenbürgen. Mitgetheilt von A. Kurz 1848. S. 21.

[2]) Ebendas. S. 28, 29.

[3]) Ebendaselbst S. 38 und 39.

[4]) So besass z. B. die Schneiderzunft nach einer Rechnung vom Jahre 1532 nebst mehreren andern Gegenständen „1 sylbern Kreucz, mer ein Kelch, mer czwo ampollen, mehr ein Aglyssday (agnus dei)“. S. die Stadt Herrmannstadt von Gustav Seivert, S. 28.

[5]) Die Stadt Herrmannstadt, S. 77 ff.

[1]) Vergl. Deutsche Fundgruben der Geschichte Siebenbürgens. Herausgegeben durch Gr. Joseph Kemény. 1. Bd., S. 230.

[2]) Die temporäre Noth, in der sich damals die Kirchencasse der Hermannstädter evangelischen Gemeinde befand, vielleicht auch eine andere Ursache, veranlasste bald nachher die Kirchenbehörde noch anderes kirchliches Eigenthum zu veräussern. So wurden im Jahre 1797 die Perlen von verschiedenen Kirchenkleidern und Ornaten im Schätzungswerthe von 95 Gulden verkauft und im Jahre 1798 für alte Kirchenornate aus der „Klosterkirche“ 12 Gulden eingelöst.

[3]) In seinem vortrefflichen Aufsatz: „Zur Geschichte der sächsischen Goldschmiedezünfte“ in den Blättern für Geist, Gemüth und Vaterlands-

Zeit. Ich kenne nur eines, nämlich das Crucifix von Heltau, dessen nähere Beschreibung weiter unten folgen wird [1]).

Was den Kunstcharakter der noch vorhandenen Erzeugnisse der Goldschmiedekunst aus der vorreformatorischen Zeit anbetrifft, so tragen dieselben, so weit sie mir bekannt geworden sind, durchaus das Gepräge deutscher Kunst an sich und nicht den geringsten Einfluss byzantinischer oder italienischer Kunst. Dass die Siebenbürger Goldschmiede auch die fremden Stylgattungen, namentlich den byzantinischen Styl kannten, dürfte wohl aus dem Umstande hervorgehen, dass die Siebenbürger Goldschmiede mit dem Absatz ihrer Erzeugnisse ins Ausland, wie es scheint, ganz auf den griechisch-orientalischen Osten, namentlich auf die Moldau und Walachei angewiesen waren [2]). Dass die Hermannstädter Goldschmiede in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts es wirklich verstanden, auch Crucifixe nach griechischer Weise anzufertigen, geht daraus hervor, dass das oben in der Note erwähnte kostbare Crucifix, nach der kurzen Beschreibung desselben, welche der siebenbürgische Chronist Miles gibt [3]), ein „geduppeltes“ Kreuz, also mit zwei Querbalken versehen war, was unzweifelhaft [4]) auf ein Kreuz im byzantinischen Style hinweiset.

kunde, 16. Jahrgang, Nr. 39—47 (einem Beiblatte der „Kronstädter Zeitung“). Ein zweites Heftel, dem Schässburger ganz ähnlich, befindet sich im Besitze der Baron Bruckenthal'schen Familie in Hermannstadt.

[1]) Es sei hier erlaubt, zur Berichtigung des kostbaren goldenen Crucifixes zu erwähnen, welches die siebenbürgischen Landesstände im Jahre 1599 ihrem Fürsten Sigismund zur Deckung einer von diesem dem Lande vorgestreckten Geldsumme von 45000 Goldgulden übergaben. Von diesem Crucifixe, welches mit 9 Diamanten und 4 Rubinen in den Ecken der Kreuzesbalken und noch reichlich mit Perlen geziert war und im Ganzen (mit den Steinen und Perlen) zwei Mark und drei Piset wog, erzählt W. Bethlen (Historiarum lib. V. Originalausg. S. 248, 280, 681), dass es aus dem Schatze des römisch-deutschen Kaisers und ungrischen Königs Sigismund herstammte und darauf folgeweise in den Besitz des ungarischen Königs Matthias, seines Sohnes Johann Corvinus, des Bischofs von Weissenburg Dominicus, dann abermals der ungrischen Könige überging, bis es endlich der König Johann Sigismund in seinem Testamente den siebenbürgischen Landesständen vermachte, die es dem Hermannstädter Rathe zur Aufbewahrung übergaben und im obenangeführten Jahre ihrem Fürsten Sigismund als Äquivalent für die geliehene Geldsumme überliessen. Alle diese Daten, die letzten drei allein ausgenommen, sind völlig unwahr. Es finden sich noch im sächsischen Nationalarchiv zu Hermannstadt 5 Urkunden (Nr. 895, 896, 992, 1186, 1461) vor, welche uns über die Entstehung und die weitere Geschichte des Crucifixes bis zu dessen Übergabe an den Fürsten Sigismund ziemlich vollständigen Aufschluss geben können. Das kostbare Crucifix wurde hiernach auf Bestellung des Woiwoden der Moldau Alexander in Hermannstadt verfertigt; als es aber im Jahre 1562 die Boten des Woiwoden abholen wollten, wurde es auf Befehl des Königs Johann Sigismund (v. 24. Jan. 1562) zunächst bis auf Weiteres in Hermannstadt zurückgehalten, darauf (im März desselb. Jahres) dem Könige nach Klausenburg überbracht, der es nun — mit welchem Rechtstitel ist nicht gesagt — als sein Eigenthum betrachtete und nachher im Jahre 1571 in seinem Testamente den siebenbürgischen Landesständen vermachte. Die zweite der angeführten Urkunden sagt uns zugleich, wie hoch der „macherlohn“, den die Hermannstädter Goldschmiede bekamen, gewesen sei; er betrug 300 Gulden.

[2]) Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde, XVI. Jahrg., Nr. 40, S. 150.

[3]) Siebenbürgischer Würgengel S. 224.

[4]) W. Menzel, christliche Symbolik, 1. Theil, S. 513.

Die ältern Erzeugnisse aus der vorreformatorischen Zeit (wohl bis auf die Mitte des XV. Jahrhunderts) sind einfacher und ohne besondere Ornamentirung; reicher und eine viel höhere Kunststufe bekundend, werden die Erzeugnisse in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts und dem Anfange des XVI. Jahrhunderts. Es lässt sich dieses unzweifelhaft an den noch vorhandenen Kelchen nachweisen, indem alle diejenigen, welche wegen der in ihren Inschriften vorkommenden Mönchsmajuskel unstreitig wenigstens dem XIV. Jahrhundert angehören, wie z. B. der mittlere Kelch der evangelischen Kirche in Hammersdorf [1]), der kleinere der evangelischen Kirche in Heltau, der Kelch von Michelsdorf und andere ausser der Inschrift beinahe keine Ausschmückung zeigen, während die unzweifelhaft der zweiten Hälfte des XV. oder dem Anfange des XVI. Jahrhunderts angehörenden Kelche, wie der grösste Kelch von Hammersdorf, der Kelch von Burgberg und andere reicher ornamentirt sind, und theilweise, namentlich der letztgenannte, eine reichere Gliederung und einen gefälligeren Aufbau zeigen [2]).

In wie weit die noch vorhandenen Gegenstände der älteren Goldschmiedekunst Erzeugnisse inländischer Meister sind, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Bedenkt man jedoch, dass es in einigen sächsischen Städten, namentlich in Hermannstadt schon um die Mitte des XIV. Jahrhunderts Goldschmiede gab, wenn auch gleich die Anwesenheit von Goldschmiedezünften in Siebenbürgen sich erst im letzten Decennium des XV. Jahrhunderts mit ziffermässiger Sicherheit nachweisen lässt; bedenkt man ferner, dass im Jahre 1433 der Moldauer Woiwode Elias den sächsischen Kaufleuten die Begünstigung ertheilt, verarbeitetes Gold und Silber zollfrei in sein Gebiet einzuführen [3]); bedenkt man endlich, dass im XVI. Jahrhundert (also nicht viel später) die Goldschmiedezunft in Hermannstadt 70 bis 80 Meister zählte [4]), so wird man es mehr als wahrscheinlich finden, dass wenn auch nicht alle, so doch die meisten noch vorhandenen Stücke von inländischen Meistern erzeugt wurden. Es würde gewiss auffallend erscheinen, dass „wenn der Hann von Tobiasdorf oder der Dominicanerbruder Hermann in Meschen (?) oder gar einige Kirchenkinder von Tartlau im Burzenlande vielleicht in Folge eines Gelübdes ihre Kirchen mit Kelchen beschenken wollten, diese ihre Bestellungen in Deutschland oder Italien und nicht bei den in den benachbarten Städten ansässigen Meistern gemacht hätten“ [5]).

Die nachfolgenden Zeilen wollen eine nähere Beschreibung **zweier Crucifixe** geben, von welchen

[1]) Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde, Jahrg. XVI, Nr. 41.

[2]) Eine nähere Beschreibung dieser und einiger anderer Kelche aus Siebenbürgen nebst photographischen Abbildungen der interessanteren hoffe ich später geben zu können.

[3]) Die Stadt Hermannstadt, S. 17, 18.

[4]) Ebendaselbst S. 68.

[5]) Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde, Jahrg. XVI, Nr. 41

jedoch nur eines der vorreformatorischen Zeit unbestritten angehört, das andere höchst wahrscheinlich jünger ist. Das eine ist im Besitze der evangelischen Kirchengemeinde in Heltau bei Hermannstadt und ist durchgängig ein Erzeugniss der Goldschmiedekunst; das andere dagegen, Eigenthum des evangelischen Capitels von Hermannstadt, ist blos seinem Fussgestelle nach aus der Werkstätte eines Goldschmiedes hervorgegangen, im Übrigen aber ein kunstreiches Schnitzwerk in Holz.



(Fig. 1.)

Das Crucifix von Heltau (Fig. 1), ist aus vergoldetem Silber in getriebener Arbeit und wiegt 5 Pfd. 10 Lth. und 1 Quentchen W. G. Die ganze Höhe desselben beträgt 24½ Zoll, die Länge des eigentlichen Stammes 12 Zoll und die Länge des Querbalkens 9 Zoll 2 Linien. Der 7 — 8 Zoll breite Fuss des Kreuzes zeigt eine vierblätterige Rose, welche ein in den Seiten ausgeschweiftes Quadrat dermassen durchsetzt, dass dadurch die sonst gewöhnliche Form der achtblätterigen Rose zum Vorschein kommt, doch mit dem Unterschiede, dass es hier nur vier eigentliche Blätter gibt, indem die andern vier durch die spitzigen Ecken des Quadrates gebildet werden. Den Seitenrand des Fusses schmückt eine in durchbrochener Arbeit ausgeführte Verzierung von freigeschwungenen und durch einander sich schlingenden Linien, während auf den von den vier Blättern der Rose und den vier Ecken des dieselben durchsetzenden Quadrates gebildeten und durch Silberdräthe von einander geschiedenen acht Flächen sich figurative Darstellungen von Heiligen in verschiedenartigem Email ausgeführt befinden. Jede Figur überragt eine baldachinartige Darstellung in Email, welche meist aus geschweiften Spitzbögen mit Thürmchen und Fialen besteht. Es ist mir nicht möglich gewesen, die betreffenden Heiligen alle mit Sicherheit zu erkennen, da theils das Email bei mehreren derselben entweder ganz abgefallen oder doch stark beschädigt ist, theils die beigefügten Attribute so eigenthümlicher Art sind, dass ich nach den mir zu Gebote stehenden Hülfsmitteln [1]) nicht im Stande war, die Namen der Heiligen sicher zu ermitteln. Doch mag eine kurze Angabe derselben sammt den an ihnen wahrnehmbaren Zeichen hier ihren Platz finden. Auf dem vordersten Felde, (der Vorderseite des Kreuzes) ist der heil. Ritter Georg sichtbar, wie er eben den unter seinen Füssen sich krümmenden Lindwurm mit dem Speere tödtet; am Ungeheuer sieht man noch die Charaktere -aw—. Das zweite (rechts vom vorigen) Feld zeigt die heil. Katharina; sie trägt eine Krone auf dem Haupte und hält in der rechten Hand ein Buch, unter dem sich ein breites, kurzes Schwert befindet, während ihre Linke auf ein zerbrochenes Rad hinzeigt. Weniger sicher ist die Figur des dritten Feldes, welches eine weibliche Person darstellt, die oberhalb ihres Kopfes 5 Sterne, ein Dreieck bildend, hat und mit beiden Händen, wie es scheint, einen Kelch oder ein anderes Gefäss trägt. Rechts und links von der Nische, in der sie sich befindet, ist abermals je ein Stern sichtbar und unter dem links befindlichen Sterne steht das Wort madana — (mas dana?); es scheint entweder die heil. Barbara oder Maria Magdalena zu sein. Die Figur des vierten Feldes ist wegen der starken Beschädigung des Emails völlig unkennbar. Das fünfte Feld enthält eine männliche, bärtige Figur, die eine Bischofsmütze trägt. Ihr Haupt umgeben 5 Sterne im Halbkreise geordnet; die erhobene Rechte hält ein Buch, die

[1]) Otte's Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie; W. Menzel's christliche Symbolik und „Die Attribute der Heiligen, alphabetisch geordnet", Hannover 1843.

Linke trägt den Krummstab und am Halse hängt ein goldenes, aus aneinander gereihten Kügelchen bestehendes Kreuz. Die Figur mag entweder den heil. Ludger oder den heil. Albertus Magnus bezeichnen. Im sechsten Felde ist König Lucius als geharnischter Mann oder Ritter mit der Krone auf dem Haupte und dem Schwert zur Seite bemerkbar, rechts von ihm stehen die Charaktere nam. Das siebente Feld zeigt einen Heiligen, der mit der erhobenen Rechten nach abendländischer Art segnet, in der Linken aber einen Schlüssel trägt. Über seinem Haupte sind acht Sterne in unregelmässiger Anordnung sichtbar; unter seinen Füssen windet sich eine Schlange, die eine Papierrolle im Munde zu halten scheint, und neben ihm scheint ein Baumstamm zu sein, aus welchem Rosen hervorsprossen. Die Person scheint entweder der heil. Benignus oder der heil. Servatius oder vielleicht auch der Apostel Petrus zu sein. Das achte Feld endlich enthält einen Heiligen, der mit der Rechten auf etwas nicht mehr sicher Erkennbares zeigt, das er in der Linken trägt; unter ihm ist ein gekrönter Vogel sichtbar — vielleicht der heil. Severus von Ravenna, aus dessen Lebensgeschichte der Flügelaltar in der evangelischen Kirche zu Heltau mehrere, von einem gewissen Vincentius im Jahre 1525 ausgeführte ziemlich gelungene Darstellungen zeigt.

Entsprechend den acht Feldern des Fusses steigt aus demselben in achtseitiger Form der Stiel des Kreuzes empor, an welchem, in einer Höhe von 4½ Zoll vom Fusse aus, vermittelt durch ein schmales, nur wenig ausladendes Glied oder Gesimse, ein achtseitig gegliederter Knauf in schöner spätgothischer Ausführung heraustritt. Acht kleine Strebepfeiler, getragen von den acht, mit dem Frauenschuh und Krabben gezierten Rippen des Stieles und geschmückt mit kleinen Giebeln, über welchen ungethümartige Wasserspeier vorspringen, dienen eben so vielen reichgeschmückten geschweiften Spitzbögen zur Stütze und schliessen mit diesen 8 Nischen ein, in welchen sich eben so viele Statuettchen von Heiligen befinden. Auch diese vermochte ich nicht alle zu erkennen, was hier um so weniger möglich war, da die beigefügten Attribute wegen ihrer Kleinheit nur unsicher bestimmt werden können, ja diese bei einigen sogar fehlen. Die vorderste Nische (wieder auf der Vorderseite des Kreuzes) zeigt den heil. Willibrod, Bischof von Utrecht, mit einem Kinde auf dem linken Arme und — wie es scheint mit einem Wassergefäss in der herabhängenden Rechten; ein Bandstreifen schliesst unten die Nische, auf welchem ein Stern mit den Buchstaben — c • n — sichtbar ist. Die zweite Nische (rechts von der vorigen) enthält eine Nonne, welche die linke Hand halb erhoben hat und die innere Fläche derselben zeigt — vielleicht die Nonne Noitburgis von Cöln. Die Figur in der dritten Nische scheint der heil. Severinus, Bischof von Cöln [1]) zu sein; er hat die Rechte erhoben und prediget. Die vierte Nische zeigt abermals eine Nonne oder Äbtissin, welche beide Hände halb erhoben hat — vielleicht die heil. Walpurgis, welcher die evangelische Kirche in Heltau geweiht war. In der fünften Nische ist ein Mönch dargestellt, der in der Rechten etwas nicht sicher Erkennbares trägt — dürfte vielleicht Johannes Gualbertus sein, der sonst das Bildniss Christi in der Hand hält. Ganz unkenntlich ist die Figur in der folgenden sechsten Nische, die, in einen Mantel gehüllt, aus diesem die rechte Hand hervorstreckt. Die siebente Nische zeigt einen Bischof, der in der Linken ein Buch hält, — wahrscheinlich Albertus Magnus, Bischof von Regensburg. In der achten Nische endlich ist abermals ein Bischof, der etwas nicht sicher Erkennbares — vielleicht eine Hostie, und dann wäre es der heil. Burkhard, Bischof von Würzburg — in seiner Linken trägt, während er die Rechte halb erhoben hat.

Über dem Knaufe, den nach oben hin ein gleiches achtseitiges Glied oder Gesimse wie nach unten abschliesst, beginnt in einer Höhe von 12 Zoll (von unten an gemessen) das eigentliche Kreuz. Alle vier Kreuzesbalken münden in eine dreiblätterige Rose aus, deren Seitenränder ehemals mit herabhängenden Zierathen oder Perlen geschmückt sein mochten, da noch an einigen Stellen vorhandene Häckchen darauf hindeuten.

Die innere Fläche der vier Rosen zieren auf der Vorderseite des Kreuzes die Attribute der vier Evangelisten: oben auf dem Kreuzesstamme prangt der Adler des Johannes, rechts vom Gekreuzigten zeigt sich der Engel des Matthäus, links davon der geflügelte Löwe des Marcus und den Fuss des Kreuzesstammes schmückt der geflügelte Stier des Lucas; alle tragen sie eine Papierrolle. Auf der Rückseite füllen den mittleren Theil dieser Rosen vier oval geschliffene Steine von Bergkrystall (jeder 1 Zoll 7 Linien lang und ein Zoll breit) aus, welche von strahlenförmigen Ornamenten in buntfarbigem Email eingefasst sind. Im Durchkreuzungspunkte der Querbalken ist eine quadratische Erweiterung angedeutet, die theils den Zweck hat, für die entsprechende Ausschmückung des Hauptes und des Oberleibes des Gekreuzigten eine grössere Fläche zu gewinnen, theils dazu dient, um auf der Rückseite des Kreuzes die Anlage einer etwas grösseren Kapsel (2 Zoll hoch und 1 Zoll 7 Linien breit) zur Aufnahme von Reliquien oder der h. Hostie möglich zu machen. Die Figur des Heilandes ist meisterhaft ausgeführt, er trägt die Dornenkrone und sein Haupt ist nach der rechten Seite geneigt. Seine Arme sind wagrecht ausgebreitet und der rechte Fuss ist über den linken angenagelt, wie es seit dem XIII. Jahrhundert in den Darstellungen des Kreuzestodes Jesu mehr und mehr üblich wurde [1]). Alle Theile des Körpers zeigen das richtige Verhältniss zu einander und geben Zeugniss von einer

[1]) Die Attribute der Heiligen S. 91.

[1]) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie, 3. Aufl. S. 306.

genauen Kenntniss der Anatomie des menschlichen Körpers. Der Ausdruck im Gesichte ist würdevoll, weniger den Schmerz als die versöhnende Milde des Heilandes darstellend.

Die Lanzenwunde auf der rechten Seite bezeichnet ein Rubin. Die ganze Figur des Gekreuzigten ist überall mit Perlenschnüren geschmückt, die, mit Hindeutung auf den altchristlichen Glauben, dass das Kreuz aus dem Baume des Lebens gezimmert war, gleichsam, wie grünende Äste und Zweige aus dem Kreuzstamm und seinen beiden Armen hervorsprossen; auch hangen noch auf allen Seiten des Gekreuzigten zierliche Blumenblättchen aus getriebenem Silber herab, deren Zahl ehemals grösser war als jetzt. Auch von den Perlenschnüren, die ehemals den Stamm und die Arme in reicher Fülle zierten, fehlen gegenwärtig einige ganz, während andere nur in kleinen Überresten noch vorhanden sind. Über dem Haupte des Gekreuzigten steht auf einem Bandstreifen der gewöhnliche Titel des Kreuzes (titulus crucis) in Mönchsminuskel: **i. n. r. i.**, während zu beiden Seiten des Gekreuzigten die Figuren der sogenannten Passionsgruppe, Maria und Johannes, in verhältnissmässig kleinerer Grösse hervortreten. Diese stehen frei auf Ständern auf, welche in den Winkeln der untersten Rosen aufsitzend, mit dem Frauenschuh (der als Consölchen dient) und mit Krabben ornamentirt, nach aussen hin gebogen aufsteigen und oben einen flachen Aufsatz haben, auf welchen die Figuren stehen. Maria, im faltenreichen Gewande, hält in der Rechten, wie es scheint, ein Buch, während ihre Linke die Wange berührt; tiefe Betrübniss offenbart sich in ihren Gesichtszügen. Johannes steht, wie immer zur Linken des Gekreuzigten; er ist unbärtig, mit langem wallendem Haupthaare; die Rechte hat er halb erhoben zur Verkündigung des Evangeliums vom Gekreuzigten, während seine Linke ein halbgeöffnetes Buch trägt. Während auf diese Weise die Winkelräume unterhalb des Querbalkens durch die Passionsfiguren eine geeignete Belebung erhalten, wird diese oberhalb des Querbalkens durch üppig blühende Lilien erzielt, welche aus den obern Ecken des den Durchkreuzungspunkt der Balken umfassenden Quadrats hervorsprossen.

Auf der Rückseite des Kreuzes sind die Flächen der Kreuzesbalken bis zu den Ausmündungen derselben durch dreiblätterige, in Email ausgeführte Blumenkronen, die auf hohen Stielen mit schönen Wurzelblättern aufsitzen, belebt; vier von diesen Blumenkronen sprossen aus den vier Seiten des schon erwähnten Tabernakels hervor, während eine fünfte den untersten Bergkrystall krönt. Das Tabernakel selbst ist am Rande mehrfach gegliedert und tritt dadurch stark heraus; eine Glaswand verschliesst dasselbe.

Den obern Kreuzbalken krönt ein schöner kreisrunder Aufsatz, der von vier aus dem Balken hervorwachsenden mächtigen Blumenblättern getragen wird. Aufrechtstehendes durchbrochenes Laubwerk, ähnlich dem, wie es bei den ersten hornartigen Gefässen (Greifenklauen) des Graner Domschatzes, welche F. Bock im dritten Bande des „Jahrbuches der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale S. 126 ff. näher beschrieben hat, als Verzierung vorkömmt, schmücken den Rand des Aufsatzes. Aus der Mitte desselben ragt ein achtseitig geschliffener Bergkrystall hervor, auf welchen eine achtseitige Platte mit herabgehendem Laubwerk, das den Krystall oben ganz umfasst, das bekannte Symbol des Opfertodes Christi, den Pelikan, trägt, wie er sich selbst für seine Jungen opfert [1]). Er hat seine Flügel halb ausgebreitet und seinen gekrümmten Schnabel tief in die eigene Brust gesenkt, während, unten seine Jungen, hier 6 an der Zahl, ihre Köpfchen zu ihm aufrichten, um das für sie vergossene Blut des Lebens aufzufangen. Das ganze Crucifix erhält durch diesen Aufsatz einen recht passenden Abschluss nach oben.

Fassen wir nun noch einmal die ganze Darstellung ins Auge, so lässt sich nicht läugnen, dass die eben besprochene Arbeit der Goldschmiedekunst zu den vorzüglicheren Erzeugnissen derselben Art gehört. Die Proportionen des Kreuzes sind ebenmässig, die Composition ansprechend und gedankenvoll, die Ornamentik reich, doch nicht überladen, und die Motive dazu edel und rein. Es liegt daher der Gedanke nahe, dass die Composition der Figuren auch an diesem Kunstwerk, wie Bock von dem Processionskreuze des Graner Domschatzes annimmt [2]), zunächst von einem befreundeten Maler ausging, nach dessen Vorlagen darauf der Goldschmied die getriebenen figuralen Darstellungen, die Gravirungen und Ciselirungen, in edlem Metalle ausführte.

Über die Zeit und den Ort der Entstehung, des Crucifixes lässt sich nichts mit voller Bestimmtheit angeben, da, wie dieses bei den Crucifixen und den Kelchen der frühern Zeiten fast durchgehends der Fall war, der Künstler es nicht für nöthig fand, das Jahr der Verfertigung oder irgend ein anderes sicheres Kennzeichen darauf anzumerken. Es lässt sich jedoch aus dem Charakter der Ornamente, namentlich aus den so häufig vorkommenden geschweiften Spitzbogen die Zeit der Verfertigung mit grosser Wahrscheinlichkeit bestimmen. Geht man nämlich von der Voraussetzung aus, dass das Kunstwerk ein Erzeugniss einheimischer Goldschmiede sei — eine Voraussetzung, die nach dem Obengesagten gewiss zulässig ist —, so darf die Zeit der Anfertigung dieses Crucifixes wohl nicht vor das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts gesetzt werden. Denn um diese Zeit kam erst in Siebenbürgen an den kirchlichen Bauwerken der geschweifte Spitzbogen, so wie die Auflösung des glatten Kreuzgewölbes in Rhomben und sternförmige Gewölbdecken, das Fischblasenmuster in dem Masswerk der Fenster und andere Momente der spätern Gothik in Aufnahme

[1]) W. Menzel, Christliche Symbolik, 2. Thl., S. 206

[2]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 3 Bd., S. 134.

und Anwendung [1]); und fassen wir dabei ins Auge, dass auch die Kleinkunst in der Ornamentik dem Entwickelungsgange der Architektonik gefolgt ist, so lässt sich für die Entstehung des Cruzifixes gleichfalls keine frühere Zeit annehmen, als die Zeit, in der überhaupt in Siebenbürgen die spätere Gothik in Aufnahme kam. Dürfte nun so der Zeitraum, in welchem das Crucifix angefertigt sein mochte, nach der einen Seite eine genauere Begrenzung erhalten haben, so scheint mir nach der andern Seite hin dieser Zeitraum nicht über das Ende des XV. Jahrhunderts hinaus zu reichen, indem nach meiner Ansicht der am ganzen Cruzifixe in allen seinen Theilen und Ornamenten sich bethätigende edlere Kunstsinn noch auf die erste Zeit der Spätgothik hinweiset. Es mag daher das Crucifix höchst wahrscheinlich im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts, vielleicht während der glanzvollen Regierung des ungarischen Königs Matthias, in welcher noch so manches Schöne und Bedeutende [2]) im Gebiete der Kleinkunst geschaffen wurde, seine Entstehung gefunden haben, und erkennen wir die obige Voraussetzung an, dass es ein einheimisches Erzeugniss sei, so gibt es uns zugleich ein Zeugniss von der nicht geringen Kunsthöhe, auf der sich die siebenbürgischen und namentlich die sächsischen Goldschmiede jener Zeit befanden, einer Kunsthöhe, die nicht tief unter der Kunsthöhe ihrer Gewerbsgenossen in Augsburg, Nürnberg und Ulm stand.

Einen ganz andern Charakter als das eben beschriebene Crucifix von Heltau, zeigt das Crucifix des Hermannstädter evangelischen Capitels (Fig. 2). Dasselbe besteht aus zwei Theilen, dem Fussgestelle und dem eigentlichen Kreuze. Ersteres ist aus getriebenem vergoldetem Silber, mit kreisrundem Fuss und cylindrischem Stiel, in dessen Mitte der gewöhnliche Nodus (hier in flachrunder Form) sich befindet. Das Fussgestell bietet ausser einigen einfachen Gravirungen und Ciselirungen (bestehend in punktirten Bändern am Stiel und in Laubwerk am Nodus und am Fuss) keine andere Ausschmückung dar. Wichtiger und interessanter ist der andere Theil, das eigentliche Kreuz. Dieses zeigt ein ausserordentlich mühsam ausgeführtes und in manchen Stücken recht gelungenes Schnitzwerk in Buchsbaumholz, das ganz entschieden byzantinisches Gepräge an sich trägt.

Die vier Kreuzbalken münden rechtwinklig aus und sind an ihren Seitenrändern überall zu ihrem Schutze mit vergoldeten und arabeskenartig ornamentirten Silberplatten belegt, an welchen meist flachovale Köpfe mit einfachen Gravirungen um dieselben hervorragen. An drei Stellen, nämlich an den Ausmündungen der drei oberen Kreuzbalken, fehlen jetzt diese Knöpfe, doch die an diesen vorkommende und von der Verzierung der übrigen Knöpfe ganz abweichende Gravirung deutet darauf hin, dass hier nicht nur einfache Knöpfe, sondern eine kostbarere Verzierung oder Edelsteine angebracht waren. Die ganze Höhe des Kreuzes



(Fig. 2.)

(mit dem Fussgestell) beträgt $10\frac{1}{2}$ Zoll, die eigentliche Höhe des Kreuzes allein 6 Zoll; die Länge des Querbalkens 4 Zoll; die Dicke der parallelepipedisch geformten Kreuzbalken 1 Zoll. Die Vorder- und Rückseite der vier Kreuzbalken ist ganz mit figurativen Darstellungen, die sich auf die sogenannten „kirchlichen Feste des Herrn“ (αἰδεσπο-

[1]) So datiren die der spätern Gothik angehörenden Theile der evangelischen Hauptkirche in Hermannstadt aus dieser und der unmittelbar darauf folgenden Zeit.

[2]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 3. Band, Seite 107 ff.

τικαι ἑορται τοῦ χριστοῦ [1]) beziehen, bedeckt, zu welchem Zwecke jede Seite in 6 quadratische Felder oder Nischen abgetheilt ist, wovon 4 am Kreuzstamme sich befinden und je eines auf die Kreuzarme entfällt. Alle Felder oder Nischen überwölbt ein sehr flacher gezahnter Bogen, der von zwei in gewundener Form aufsteigenden Säulen getragen wird. Die figurativen Darstellungen in diesen Nischen halten sich ziemlich strenge an die Vorschriften des bekannten Handbuches der Malerei vom Berge Athos und haben meist auch die daselbst vorgeschriebenen Aufschriften, von denen jedoch einige beschädigt sind.

Gehen wir die Darstellungen nach der Zeitfolge der dargestellten Ereignisse durch, so finden wir auf der einen Seite ganz oben die „Verkündigung der Gottesgebärerin“ mit der beschädigten Aufschrift . . . . ΘΠΙϹΜΟϹ (εὐαγγελισμος). Maria steht mit einem etwas geneigten Haupte vor einem Altar (?), auf welchem ein Buch aufgeschlagen zu sein scheint. Der Erzengel Gabriel segnet sie, während aus dem Himmel der heilige Geist in Form eines Strahles auf das Haupt der Maria herniedersteigt. In der zweiten Nische, gleich unterhalb der vorigen, mit der Aufschrift: ΗΓΘΝΗϹΙϹ (ἡ γέννησις) ist die Geburt Christi dargestellt. In einer Grotte, über welcher eine Schaar von Engeln jubelnd schwebt, liegt das Christuskind in Windeln gewickelt neben der Maria, rechts von der Grotte sieht man die Magier auf Pferden sitzend, sie zeigen sich einander den neu aufgegangenen Stern, der am Ende eines grossen bis auf das Haupt des Christkindes herabgehenden Strahles sichtbar ist. Unterhalb der Grotte findet sich die blos den Griechen eigenthümliche, einen groben Materialismus offenbarende Darstellung [2]) der Waschung des Christkindes, wobei eine Helferin dasselbe in den Armen hält, während die zweite Helferin aus einem Kruge Wasser auf dasselbe giesst; Joseph steht nachdenkend da, während ein Hirte, vorwärts geneigt und gestützt auf einen Stab, in tiefe Verehrung versunken ist. Die dritte Nische, links von der vorigen, enthält die Darstellung Christi im Tempel mit der stark beschädigten Aufschrift ἡ ὑπαπαντή (του χριστοῦ). Vor dem Eingange zum Tempel steht auf der einen Seite Simeon mit dem Christkinde in den Armen, das er in tiefster Verehrung segnet, und neben ihm die Prophetin Anna, auf der andern Seite Maria, auf den hinter ihr stehenden Joseph zurückschauend, der in seinem Gewande zwei Tauben hält. Die Aufschrift der vierten Nische (rechts von der zweiten) ist ganz verwischt, doch kann es nach der Darstellung keine andere sein, als ἡ βάπτισις (τοῦ χριστοῦ), d. i. die Taufe Christi. Der Heiland steht halbnackt im Jordan vor dem Vorläufer (Johannes dem Täufer), der am Ufer stehend und nach oben schauend seine Rechte über dem Haupte Christi hält, vom Himmel steigt aber der heilige Geist in einem Strahle auf das Haupt desselben hernieder. Zwischen dem Heilande und dem Vorläufer sprosst, wie es scheint aus dem Ufer eine üppige Blume hervor und hinter Christus stehen Engel in tiefster Ehrfurcht. Die fünfte Nische unterhalb der zweiten stellt die Verklärung Christi dar, mit der Aufschrift: ΗΜΘΤΠΜΟΡΦѠ·· (ἡ μεταμόρφωσις). Auf einem Berge steht Christus segnend von Lichtstrahlen umgeben; rechts von ihm hält Moses die Gesetztafeln, während links von ihm der Prophet Elias bittend steht. Unterhalb Christi liegen die Apostel Petrus, Jacobus und Johannes auf den Knieen und Petrus schaut zu ihm hinauf und streckt seine Rechte nach ihm aus. Die sechste Nische unterhalb der vorigen enthält die Erweckung des Lazarus mit der Aufschrift am untern Rande der Nische: ΗΘΓΘΡϹΙϹΤȣΛΠȜΠ (ἡ ἔγερσις τοῦ Λαζάρου). Viel Volk steht weinend neben einem Grabe, in dessen Mitte Lazarus sichtbar ist. Ein Mann hat den Stein vom Grabe hinweggehoben und Christus segnet Lazarum mit der Rechten. Zu den Füssen des Heilandes liegen Martha und Maria und beten ihn an.

Auf der andern Seite des Kreuzes zeigt die oberste Nische die Palmtragung oder den Einzug Christi in Jerusalem mit der Aufschrift: ΗΒΠΙΟΦΟΡΟϹ· (ἡ βαιφόρος). Christus sitzt segnend auf einem Maulthier und hinter ihm sind die Apostel und viel Volk. Ein Kind steigt auf einen Baum, um Zweige abzuhauen, während andere Kinder Zweige und Kleider auf den Weg ausbreiten oder die Dornen hinwegnehmen. Das zweite Feld (unter dem vorigen) stellt die Kreuzigung Christi dar und hat die Aufschrift: ΗϟΡѠΙϹ· (ἡ σταύρωσις). Mit Christus erscheinen hier auch die beiden Missethäter, von denen nach der Vorschrift der eine jung, der andere alt ist, gekreuzigt. Am Kreuze steht zur Rechten tief betrübt Maria und hinter ihr noch andere Frauen (Myrrhenträgerinnen), während zur Linken Johannes (von den Griechen κατ᾽ἐξοχὴν der Theolog genannt) in Traurigkeit versunken ist und seine Hand an seine rechte Wange gelegt hat. Hinter ihm wird der Hauptmann der römischen Kriegsknechte, der h. Longinus sichtbar, er schaut auf Christum und preiset Gott. Der sonst auch auf griechischen Kreuzen gewöhnliche titulus crucis fehlt hier, wahrscheinlich aus Mangel an dem dazu nöthigen Raume. Die Darstellung dieses Feldes ist unstreitig unter allen die gelungenste zu nennen: die Figuren sind mit besonderer Sorgfalt geschnitzt, und der Ausdruck in den Gesichtszügen nicht nur scharf individualisirt und richtig, sondern auch nicht ohne einen gewissen poetischen Schwung und ein tieferes Gefühl, wodurch, wie es sich auch gehörte, diese Darstellung auch schon wegen der Ausführung den Mittelpunkt sämmtlicher Darstellungen am Kreuze bildet. Das dritte Feld (links vom vorigen) ohne Aufschrift, enthält die Auferstehung Christi (ἡ ἀνάστασις τοῦ χριστοῦ). Christus steigt aus dem geöffneten Grabe mit Hülfe zweier an demselben stehender Engel in leuchtenden Gewändern empor. In der Ferne sind

[1]) Didron: ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς übersetzt von Schäfer, S. 171.
[2]) Ebendaselbst, S. 174.

die Salbölträgerinnen und Soldaten sichtbar. Die Darstellung der vierten Nische (unterhalb der Kreuzigung) mit der Aufschrift: HΑΝΑΛΗΨΙCΤΟΥΚΥ … (ἡ ἀνάληψις τοῦ κυρίου) bezieht sich auf die Aufnahme oder Himmelfahrt Christi: Christus geht von Engeln getragen in den Himmel ein; unter ihm sind die Apostel (die Köpfe derselben), welche mit Staunen nach oben schauen, und im Vordergrunde steht Maria, umgeben von zwei Engeln, die auf Christum hinweisen.

In der fünften Nische (rechts von der Kreuzigung), über welcher ebenfalls keine Aufschrift steht, ist die Herabkunft des h. Geistes (ἡ κάθοδος τοῦ ἁγίου πνεύματος) dargestellt, die zwölf Apostel sitzen in einem Kreise beisammen; zwischen ihnen befindet sich ein Greis [die personificirte Welt]; derselbe hält vor sich ein Tuch mit beiden Händen, in welchem 12 zusammengerollte Blätter (die 12 verschiedenen Sprachen, in welchen die Predigt des Evangeliums geschehen sollte) sich befinden. Der in der Darstellung dieses Momentes aus der h. Geschichte nothwendige h. Geist, der sonst in Form einer Taube über den Aposteln schwebt, fehlt hier sonderbarer Weise, vielleicht, weil sich das Symbol desselben nicht leicht anbringen liess.

Die letzte Nische endlich enthält den Tod der Maria mit der Aufschrift am untern Rande: ΗΚΟΙΜΗCΙCΤΗCΘ … (ἡ κοίμησις τῆς θεοτόκου). Maria liegt todt auf einem Bette, neben welchem im Vordergrunde der Darstellung ein hoher Leuchter mit einer angezündeten Kerze sichtbar ist. Ein Hebräer steht neben dem Bette mit abgehauenen Händen und vor ihm ein Engel mit entblösstem Schwerte. Auf der andern Seite des Bettes sieht man die trauernden Apostel (wieder nur die Köpfe derselben und ober denselben und der Maria erscheint Christus in vollem Lichtglanze, umgeben von zwei Engeln, mit einem Kinde (der Seele der Verstorbenen) in den Armen.

Wenn auch gleich in den eben beschriebenen Darstellungen, wie es auch sonst in den Erzeugnissen der byzantinischen Kunst der Fall ist, im Allgemeinen der schematische Charakter in Auffassung und Ausführung vorherrscht, so lässt sich doch nicht abläugnen, dass der Darsteller einzelnen seiner Darstellungen, namentlich im Ausdruck, in der Haltung einzelner Personen, eine gewisse Wärme und ein tieferes Gefühl einzuflössen gewusst hat, so dass man nicht umhin kann, in demselben nicht nur eine grosse technische Fertigkeit und seltene Geduld, sondern auch eine tief innige religiöse Anschauung und glaubensvolle Begeisterung, vereinigt mit einem gewissen Grade von Kunstsinn anzuerkennen. Doch wer war der Verfertiger des mühsamen Schnitzwerkes? Zu welcher Zeit ist dasselbe geschnitzt worden? Und wie ist dieses griechische Kreuz in den Besitz des evangelischen Capitals von Hermannstadt gekommen? Das sind Fragen, auf die ich bis noch nur mit Vermuthungen antworten kann. Bezüglich der ersten Frage dürfte mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, dass der Verfertiger des Schnitzwerkes ein griechischer Mönch vom Berge Athos gewesen sei, da bekanntlich sowohl in früheren Zeiten, als auch jetzt noch in der griechischen Welt vorzugsweise die Mönche der verschiedenen Klöster auf dem Berge Athos sich mit dem Schnitzen verschiedener und namentlich kirchlicher Gegenstände in Holz befassen und darin eine ziemlich hohe Stufe technischer Fertigkeit erreicht haben. Unsicherer ist die Beantwortung der zweiten Frage, da man in dieser Hinsicht wegen des Mangels einer Jahreszahl an dem Schnitzwerk auf den Charakter der Darstellung und der Schriftzüge angewiesen ist, dieser aber in der griechischen Kunst, wie bekannt, Jahrhunderte lang völlig unverändert geblieben ist. Doch gewähren einigen Anhaltspunkt zur Bestimmung des Alters des Cruzifixes einige wenige Buchstaben und Ziffern, welche inwendig am Fusse des silbernen Fussgestelles vom Verfertiger desselben nebst dessen Stempel eingravirt worden sind, nämnämlich wigt ... 45 (wigt . . . Piset 45). Das daselbst vorkommende deutsche Wort „wigt" nöthigt für das Fussgestell einen deutschen Goldschmied als Verfertiger anzunehmen, und zwar dürfte derselbe höchst wahrscheinlich ein siebenbürgisch-deutscher, ja Hermannstädter Goldschmied gewesen sein. Es lag daher nahe, die noch vorhandenen Zunftprotokolle der Hermannstädter Goldschmiede zur Vergleichung durchzugehen und wo möglich den an dem Fussgestell vorkommenden Stempel aufzusuchen. Leider fand sich aber weder ein Copie des früher im Gebrauch gewesenen Zunftstempels [1]) noch ein Verzeichniss der in der Zunft abgemalten Privatstempel [2]) der einzelnen Meister aus früheren Zeiten bis noch vor, und so konnten denn nur noch die wenigen Buchstaben an den Fuss gestellt zum Anhaltspunkte dienen. Eine nähere Vergleichung dieser Charaktere mit der Schreibart, namentlich eines Zunftprotokolles, in welchem Verzeichnisse über die Aufdingung von Lehrlingen vom Jahre 1495 an bis zum Jahre 1850 enthalten sind, führte auf die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts und zwar auf den Zeitraum von 1561 bis 1587 hin. Es kommt nämlich im ganzen Protokolle der erste Buchstabe des Wortes „wigt" in dieser Form mit nach innen gebogener Spitze nur in dem angeführten Zeitraum vor, während die übrigen Buchstaben und die daselbst noch vorkommenden Ziffern, wenn auch nicht diesem Zeitraume allein angehören, doch wenigstens demselben nicht widersprechen. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die

---

1) Nach den vom ungarischen Könige Wladislaus II. zu Anfang des XVI. Jahrhunderts den Hermannstädter Goldschmieden bestätigten Zunftartikeln durfte kein Meister irgend eine Arbeit verkaufen, ohne dass dieselbe mit seinem Privatzeichen und von Seiten der Zunft durch den Zunftmeister und zwei Mitmeister nach vorhergegangener Prüfung mit Zunftmarke gestempelt worden wäre. S. Blätter für Geist etc. XVI. Jahrg., Nr. 43.

2) Nach der Zunftregulation vom J. 1539 musste nämlich jeder Meister seinem Stempel in der Zunft abmalen lassen und an jeder Arbeit anbringen. Ebendaselbst.



A. Camesina del. Photo Lith. d. k. k. Hof u. Staatsdruckerei

Entstehungszeit des Fussgestelles in den angedeuteten Zeitraum fällt, auf welchem ausserdem auch noch die an dem Fussgestelle befindlichen ornamentistischen Gravirungen recht gut passen. Nun ist freilich damit noch nicht erwiesen, dass das eigentliche Kreuz auch zu derselben Zeit entstanden sei, in welcher das Fussgestell seine Entstehung gefunden hat, da es wohl möglich ist, dass dasselbe früher auch nur einen hölzernen oder irgend einen andern Fuss gehabt habe; allein es erscheint dieses, wenn auch nicht als unmöglich, doch als weniger wahrscheinlich und so darf man wohl mit vielem Grunde annehmen, dass auch das eigentliche Kreuz in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts und zwar in dem Zeitraume von 1561 bis 1587 oder nicht viel früher geschnitzt worden sei.

Wie endlich das griechische Kreuz in den Besitz des evangelischen Capitels von Hermannstadt gekommen ist, lässt sich am wenigsten mit Sicherheit beantworten. Dass es nicht auf Bestellung des Capitels selbst angefertigt worden ist, leuchtet von selbst ein; ein Bekenner des griechisch-orientalischen Glaubens war unzweifelhaft der anfängliche Besitzer desselben. Im Capitelsarchiv findet sich jedoch nirgends eine Andeutung darüber vor, wie es Eigenthum des Capitels geworden ist. Nur so viel ist bekannt, dass das Crucifix bis vor einigen Jahren ungekannt und verborgen in einer alten Lade im Capitelsaale nebst einigen andern weniger werthvollen alten Gegenständen lag, so dass das Capitel selbst nur erst seit der Zeit, wo man die Lade öffnete, Kenntniss von diesem Besitzthume hat.

Es mag daher aus dem Nachlasse irgend eines in Hermannstadt verstorbenen griechisch-orientalischen Glaubensgenossen entweder durch testamentarische Schenkung von Seiten Verstorbener oder durch Übertragung von Seiten der Stadtbehörde in den Besitz des Capitels übergegangen sein. Zwei Momente scheinen dafür einigen Anhaltspunkt zu gewähren. Das eine Moment ist die im Jahre 1510 in Hermannstadt vorgefallene Ermordung des wallachischen Fürsten Michne, welcher, nachdem er in Folge eines Aufstandes aus der Walachei sich hatte flüchten müssen, in Hermannstadt einige Zeit hindurch ein Asyl fand; hier aber eines Tages auf offener Strasse von seinen Feinden plötzlich überfallen und getödtet wurde. Sein Leichnam wurde in die evangelische Hauptkirche beigesetzt, wo noch jetzt sein Grabstein zu sehen ist [1]). Es wäre nun möglich, dass sich in dessen Nachlass, der von der Stadtbehörde übernommen ward, das Crucifix befand und von da Eigenthum des Capitels wurde. Doch scheint diese Annahme wegen der oben versuchten Altersbestimmung des Kreuzes weniger wahrscheinlich zu sein. Das zweite Moment ist die Auffindung eines goldenen Medaillons in dem Grabe der Familie Ungler bei der Öffnung und Ausfüllung der Kirchengräber der evangelischen Hauptkirche im Jahre 1853. Dasselbe, mit einem Durchmesser von anderthalb Zoll und in zwei Hälften sich öffnend, innerhalb welcher etwas Staub (vielleicht heilige Erde aus Palästina) sich vorfand, zeigt sowohl auf der Aussenfläche als auch auf der innern Fläche der beiden Hälften figurative Darstellungen in byzantinischem Geschmack (vorne auswendig die Kreuzigung Christi, inwendig darin 3 Engel mit Ölzweigen in der Hand und vor einem sargähnlichen Tische, auf dem nicht sicher erkennbare Gegenstände sich befinden, stehend; auf der Rückseite auswendig die drei grossen Lyturgisten der griechischen Kirche, Basilius der Grosse, Johann und Gregorius; inwendig Maria mit dem Jesukinde im Schosse; und an dem viereckigen Knopfe des Medaillons ein Veronicabild). Das Medaillon hing an einer seidenen Schnur, die durch den Knopf geht, einem im Grabe befindlichen Todtengerippe um den Hals und lässt daher vermuthen, dass der Todte ein in Hermannstadt verstorbener Bekenner der griechischen Kirche war. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass dieser anfänglich der Besitzer des oben beschriebenen griechischen Kreuzes war und vielleicht aus Dankbarkeit für die zugesagte Aufnahme seines Leichnams in die grosse Pfarrkirche dem evangelischen Capitel von Hermannstadt das Crucifix vermachte.

Der Adler-Ornat im Domschatze zu Brixen.

Von Dr. Fr. Bock.

(Mit einer Tafel.)

Die letzte mittelalterliche Kunstausstellung zu Wien, die für die theoretische und praktische Wiedergeburt christlicher Kunst als ein Epoche machendes Ereigniss in in- und ausländischen archäologischen Zeitschriften seiner Zeit freudig begrüsst worden ist, hatte auch eine Menge von liturgischen Ornaten aufzuweisen, die sich nicht nur durch ihr hohes Alter, durch Schönheit der Form, sondern auch durch die Vorzüglichkeit und technische Eigenthümlichkeit der kunstreichen Stickereien und Webereien vortheilhaft auszeichneten. Unstreitig aber bot für das Studium der christlichen Alterthumskunde bei weitem das grösste Interesse jenes Adlergewand, das mit anderen Kunstschätzen der Dom zu Brixen zur Ausstellung nach Wien gesandt hatte. Dieses *pallium aquilatum* kann nicht nur kühn als das älteste und merkwürdigste byzantinische Gewebe bezeichnet werden, welches die Ausstellung auf dem Gebiete von mittelalterlichen gemusterten Seidenstoffen aufzuweisen hatte, sondern dieses grossartige Adlerdessin, das immer wiederkehrend als Hauptmotiv die Fläche des Brixner Messge-

[1]) S. „Die Pfarrkirche der Augsb. Conf. Verwandten zu Hermannstadt". Beschrieben von Sam. Möckesch. Hermannstadt 1839.

wandes belebt, ist auch zugleich als Repräsentant einer grossen Zahl von figurirten Purpurstoffen mit ähnlich stylisirten naturhistorischen Musterungen zu betrachten, wie sie unmittelbar vor und nach dem X. Jahrhundert für den Welthandel von dem gehobenen Kunstfleiss griechischer Industriellen am Bosporus angefertiget zu werden pflegten. Dem kaiserlichen Rathe, Herrn A. Camesina, dem die Alterthumskunde schon so manche treffliche Leistung verdankt, gebührt das unbestrittene Verdienst, dass derselbe vor der Rücksendung des seltenen Gewandes mit der ihm eigenthümlichen Sorgfalt und stylistischen Strenge, die beiden hervorragendsten Muster dieser casula in natürlicher Grösse gezeichnet und diese Originalzeichnung auf photographischem Wege verkleinert hat. Die beifolgende Abbildung des Adlermotivs (Taf. IV) ist das Resultat der ebengedachten Arbeit und gibt dieselbe fast in einem Drittel der Verkleinerung die eingewebten Adler des Brixner Ornats charakteristisch und stofflich genau wieder zu erkennen. Da in den weiten Gränzen des österreichischen Kaiserstaates nicht leicht ein ähnliches gemustertes Purpurgewebe in solchem Umfange und guter Erhaltung und von so hohem Alter anzutreffen sein dürfte, so würde es uns sehr erwünscht gewesen sein ausführlicher an diesem Adlergewande die Eigenthümlichkeit und Mannigfaltigkeit der Dessins zu kennzeichnen, durch welche die Weberei der Byzantiner sich vor den ähnlichen Kunstleistungen der muselmännischen Industriellen in derselben Epoche so vortheilhaft auszeichnete. Auch hätten wir gerne an dieser Stelle den Nachweis beigebracht, dass dieser prachtvolle Adlerstoff, ausgeführt in dem theuren *coccus bis tinctus*, wahrscheinlich zu jenen seltenen Purpurgeweben zu zählen sein dürfte, die die byzantinischen Kaiser für eigenen Bedarf so wie als Geschenke für fremde Fürsten sich reservirt hielten und dass dieselben in einer besonderen kaiserlichen Werkstätte, dem „*gynecеum*" angefertiget worden, das mit dem Palaste der oströmischen Kaiser, dem goldenen Hause, in Verbindung stand. Da uns aber ein enger Raum für die folgenden Notizen zugewiesen ist, so beschränken wir uns im Folgenden darauf, einige allgemeinere Andeutungen über die Bedeutung, das hohe Alter und die stylistische Beschaffenheit des Brixner Adlerornates hier mitzutheilen.

Leider ist heute aus den Musterungen von Seidengeweben die Thierwelt, gewiss zum Nachtheile des phantasievollen Schwunges und der grösseren Mannigfaltigkeit der Compositionen, schon durch mehre Jahrhunderte verdrängt und werden jetzt fast ausschliesslich nur aus der Pflanzenwelt die Motive zur Belebung reicher Gewandstoffe genommen; es dürfte daher wohl Manchen befremden, dass man im frühen Mittelalter, zur Belebung kostbarer Gewebe, immer wiederkehrend die Darstellung von streng stylisirten Adlern und noch dazu in dieser Grössenausdehnung wählte, die man gegenseitig durch umfangreiche sechzehnblättrige Rosen in Trennung zu setzen wusste.

Um über diesen Punkt bereits Gesagtes nicht zu wiederholen, verweisen wir auf die einschlagenden Auseinandersetzungen in dem I. Bande unserer „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters (I. Lief.) und deuten hinsichtlich des in Rede stehenden Adlerdessins nur an, dass überhaupt die griechischen Seiden- und Purpurstoffe vor dem X. Jahrhundert vorzugsweise durch hervorragende Repräsentanten der Thierwelt als feststehende Hauptmotive gemustert zu werden pflegten. Vielfach waren diese Thierfigurationen, in Seide gewebt oder gestickt, die Träger einer symbolischen oder allegorischen Idee, die von der Menge gekannt, zuweilen auf biblische, zuweilen aber auch auf die Thierfabel mit moralisirender Nutzanwendung zurückzuführen waren. Solche Wechselbezüge von naturhistorischen Musterungen mit den im Mittelalter beliebten physiologischen Darstellungen geben wir indessen nur bei jenen Musterzeichnern und Industriellen zu, die am Bosporus und in dem eigentlichen Griechenlande ihrem Kunstgewerbe obliegend, Bekenner des Kreuzes waren, und daher aus dem christlichen Thiermythus vielfach ihre Ideen entlehnten. Hinsichtlich der übrigen Fabrikanten des Orients, Anhänger des Halbmondes, die gleich den Griechen sich an der einträglichen Herstellung gemusterter Seidenzeuge schon lange vor dem X. Jahrhundert betheiligten, glauben wir jedoch nicht bei dem Entwurf naturhistorisch figurirter Stoffen eine tiefere, dem Christenthume entlehnte Grundanschauung voraussetzen zu sollen, sondern es dürften diese orientalisch-heidnischen Fabricate mit phantasievollen Darstellungen der Thierwelt, theils als Kinder einer reich begabten Phantasie zu betrachten sein, theils dürften mit diesen Thierbildern noch die Vorstellungen des alten Thiermythus der Feueranbeter und der Anhänger der Lehre des Zoroasters in Verbindung stehen, selbst abgesehen davon, dass man in diesen mit Thierbildern gemusterten Stoffen der Geschmacksrichtung des Jahrhunderts, also dem Wunsche der Käufer, entgegen kam. Gewisse Thierembleme aber kommen im Mittelalter in der Ornamentik feststehend vor, mit welchen sowohl der Pantheismus des Orients als auch der Monotheismus des Morgen- und Abendlandes eine feststehende Idee zu verknüpfen pflegte. Unter diesen Thierbildern nimmt vornehmlich seit den Tagen des classischen Römerthumes der Adler eine bevorzugte Stelle ein. Der Adler war schon lange, bevor sein Mythus in der Kunst des Abendlandes bei Griechen und Römern eine Anwendung fand, den orientalischen Künstlern insbesondere Assyrern, Persern und Indern bekannt. Auch bei den Hebräern war das Bild des Adlers von der Mythe umgeben und man theilte ihm ähnliche Eigenschaften gleich dem Phönix zu, wie dies aus dem Psalm CII, 5, ferner aus Isaias Cap. XL, Vers 31 zu ersehen ist [1]). Der

[1]) Vgl. etymologisch-mythologisches Realwörterbuch für Bibelforscher, Archäologen und bildende Künstler von F. Nork, Stuttg. 1843 — 1845, I. B., Seite 14.

Flug des Adlers und sein Verweilen über dem Haupte eines Sterblichen galt seit der Cäsarenzeit, dessgleichen das ganze Mittelalter hindurch als eine glückliche Vorbedeutung. Diese Annahme dürfte sich aus dem Oriente in das Abendland schon seit altersgrauen Zeiten vererbt haben. Auch heute noch herrscht in Persien der eben mitgetheilte Glaube vor, wie das Herbelot versichert, und steht auch damit die Benennung des Adlers „humai“ in Verbindung, welches so viel bezeichnet als: glücklich, ehrenvoll, ausgezeichnet, erhaben.

Als bekannt setzen wir voraus, welche fernere Anschauung das classische Römerthum mit dem Adler verband, und wie es denselben als Glück und Sieg verheissendes Sinnbild auf seine Standarten und Waffen setzte. Wohl mit Sicherheit dürfte angenommen werden, dass auch nach dem Falle des weströmischen Reiches, der von dem Römerthume unzertrennliche Adler in die Anschauungen und die Kunstweise des oströmischen Kaiserthums am Hellespont überging und noch immer als Symbol des Ruhmes und der Grösse des Römerreiches auch in der Bildnerei der Griechen seine Geltung fand.

Ganz besonders dürfte dieser *mysticus ales* bei der Prachtliebe des oströmischen Kaiserhofes von den geübten griechischen Kunstwebern und Stickern zur Ausschmückung der Imperatoren-Gewänder vielfache Anwendung gefunden haben, zumal seit den Tagen Justinians des Jüngern die Weberei, bis dahin ausschliessliches Monopol der Serer, Indier und Perser, auch an den Bosporus verpflanzt und unter den kunstgeübten Händen der Industriellen Griechen zur grossen Blüthe sich bald darauf erhob.

Dass bei der Wiedererneuerung des abendländischen west-römischen Kaiserthumes unter Karl dem Grossen auch der traditionelle römische Adler in der Kunst auf's Neue eine ausgedehnte Anwendung und Geltung fand, ist bekannt. So erhob sich ein Adler jedenfalls als Reminiscenz an ähnliche Abzeichen des classischen Römerthums auf die von Karl dem Grossen erbaute Pfalz zu Aachen; so standen dieselben im Fluge, Sieg und Glück verheissend, im spätern Mittelalter auf den Reichspfalzen und den Zelten der Kaiser; so endlich erhoben sich Adler als Helmzierden im XII. und XIII. Jahrhundert auf dem Kopfschmuck der Ritter und geht endlich der Adler noch vor den Tagen der Hohenstaufen als feststehendes heraldisches Abzeichen des deutschen Reiches, in das Wappen der deutschen Kaiser über.

Nach diesen kurzen Vorbemerkungen über das Alter, die Bedeutung und häufige Anwendung des Adlers in der Kunst des Orientes und Occidents sei es gestattet in Folgendem näher auf unser Thema einzugehen und die Frage zu stellen, seit welcher Zeit lässt sich der Adler, als beliebtes Thierornament in der Seidenweberei vorkommend, durch geschichtliche Daten mit Bestimmtheit nachweisen?

Wie bekannt bietet für das Studium figurirter Seidenstoffe vor dem X. Jahrhundert der alte päpstliche Biograph Anastasius Bibliothecarius in seinen „vitis Romanorum Pontificum“ eine äusserst ergiebige Fundgrube, indem insbesondere in der Lebensbeschreibung der Päpste aus dem VIII. und IX. Jahrhundert eine grosse Zahl von kostbaren gewebten Seidenstoffe aufgezählt und beschrieben werden, die, grösstentheils aus Byzanz, Alexandrien, Antiochien, Damaskus stammend, immer wieder mit naturhistorischen Musterungen belebt waren und, als Geschenke einzelner Päpste an verschiedene Kirchen Roms und Italiens, zur Anfertigung der mannigfaltigsten liturgischen Ornate benutzt wurden. In diesen reichen Purpurgeweben ersah man in der Regel, von grössern und kleinern Kreisen (rota, scutella) eingeschlossen, jene reichgestaltige Thierwelt in schwungvollen Formen, wie sie der Phantasie orientalischer Musterzeichner entsprungen und häufig der Physiologie griechischer Künstler entlehnt waren. Wir würden für unsern nächsten Zweck zu ausführlich werden, wollten wir hier in langer Reihe jene „pallia rotata cum historia elephantium, leonum“ anführen, oder jene „vestes cum rotulis majoribus, habentes gryphes“ oder endlich jene vela serica de blatthin byzantea“, in welchen meistens von Kreisen, Quadraten, von 6, 8 und anderen Vielecken eingefasst der Thiermythus des Morgen- und des Abendlandes eine phantasievolle Anwendung und Entfaltung fand. Es liegt uns hier zunächst ob, auf Angaben des Anastasius gestützt, den Nachweis zu führen, dass schon im IX. Jahrhunderte viele Stoffe als Geschenke verschiedener Päpste kirchlich in Gebrauch genommen wurden, die mit Adlern als retournirenden Mustern verziert waren. So liest man in der Lebensbeschreibung Leo's IV. zum Jahre 847: *Obtulit .... cortinam Alexandrinam ... habentem ... historiam aquilarum rotarumque* [1]). In derselben „vita“ Leo's IV. liest man die ferneren Angaben: „*Fecit .... vestem de fundato unam habentem historiam aquilarum* [2]). *Obtulit vero .... vestem similiter cum rotis aquilisque*, [3]) *etc.* „*Et .... fecit vestem cum aquila una*“ [4]).

Eine grosse Menge von Citaten aus älteren Chronisten und kirchlichen Schatzverzeichnissen könnten wir hier zum Belege anführen, dass, gleich wie im IX. und X. Jahrhundert, so auch in noch grösserer Abwechslung der Formen das XI., XII. und XIII. Jahrhundert hindurch, grössere und kleinere stylisirte Adler in meistens geometralen Einfassungen ein beliebtes Ornament namentlich in gemusterten griechischen Webereien bildete [5]).

---

1) Anast. Biblioth. de Vitis Rom. Pontif. No. CV, S. Leo IV (Rerum Italic. Script., tom. III pag. 231, col. 2, D).

2) Ibid. pag. 234, col. 1, A.

3) Ibid. pag. 233, col. 2, B.

4) Ibid. pag. 236, col. 2, C.

5) Diejenigen, die sich weiter in dieser interessanten Materie umsehen wollen, verweisen wir auf die ebengedachte Chronik des Anastasius Bibliothecarius, und insbesondere auf die „vita“ Hadian's A. C. 772, Leo's III. A. C. 795, ferner Paschalis A. C. 817. Gregor's IV. A. C. 827; sowie auf die Lebensbeschreibung Leo IV., Stephan's VI. etc.

Gehen wir im Folgenden auf die Grösse und stylistische Beschaffenheit unseres Adlerstoffes näher ein und ziehen wir alsdann die stoffliche und textonische Beschaffenheit, so wie die Farbe des merkwürdigen Brixner Messgewandes näher in Betracht.

Das Muster hat eine solche Grössenausdehnung wie sie nur der byzantinischen Fabrication vor dem X. Jahrhundert eigenthümlich ist und nach dem X. Jahrhundert in dieser Ausdehnung seltener mehr angetroffen wird. Das retournirende Dessin unseres Adlerstoffes hat, von dem Mittelpunkte der beiden untern einfassenden Rosas gemessen, eine grösste Breitenausdehnung von 0·07, bei einer grössten Höhe 0·075. Eine genaue Vermessung der eingewebten Adler, die sechsmal wiederkehrend den Gewandstoff der Casel füllen, hat ergeben, dass dieselben eine grösste Höhe von 0·07½ einnehmen bei einer Spannung der Flügel von 0·054. Bringt man diese auffallende Grösse des Adlermusters im Original mit der beifolgenden verkleinerten Abbildung in Vergleich, so dürfte die letzte nicht ganz den 3. Theil der natürlichen Grösse des gewebten Dessins ausmachen. Das in Rede stehende Adlermuster wird nicht, wie das bei den dessinirten naturhistorischen Webereien vor dem X. Jahrhundert fast durchgängig der Fall ist, von Kreisen oder sich an einander schliessenden Vielecken in Form von abgeschlossenen Medaillons umgeben, sondern das Hauptmotiv des Adlers wird durch vier sechzehnblättrige Rosas abgegrenzt, die quadratisch nach gleichen Zwischenräumen das Adlerbild umstehen.

Diese Rosas die durch die Unvollkommenheit der Weberei in ihren Rundungen viel Unregelmässigkeiten und Fehler zeigen, haben einen grössten Durchmesser von 0·0. Wir geben auf Tafel IV fast in einem Drittel der Verkleinerung einen Theil dieser eingewebten Rosen und bemerken hinsichtlich ihrer Form und Zusammensetzung noch Folgendes. Im Innern derselben erblickt man eine kleinere Rose im Vierpass, um welche ein Kreis gezogen ist, der durch sechzehn perlförmige Rundungen belebt wird. Von diesem Kreise aus dehnen die sechzehn Blätter dieser Rosas in immer grösserer Form, sich fächerartig erweiternd, in drei Reihen aus. Grossartig ist das Bild des Adlers als Emblem und Träger einer hohen Idee in unserem Purpurstoffe aufgefasst und durchgeführt. Hier ist kein Streben nach Naturwahrheit ersichtlich, sondern der mystische König der Luftbewohner ist in seiner Auffassung und Detaildurchführung in jenem strengen Styl und in idealer Form so gestaltet, wie er in einer fernliegenden Zeitepoche typisch feststehend abgebildet zu werden pflegte. Der Componist scheint von dem naturalistischen Adler nur so viel entlehnt zu haben, als unumgänglich nothwendig war in allgemeinen Formen überhaupt eine adäquate Vorstellung des Adlers zu geben. Im Übrigen hat er seiner Composition einen durchaus ornamentalen und decorativen Charakter verliehen, wie sich das aus der Auffassung und Durchführung der einzelnen Körpertheile des Adlers und aus dem stylisirten Federwerk desselben ergibt. Der Künstler hat den Adler en face aufgefasst und mit ausgebreiteten Flügeln in dem Momente dargestellt, wie er sich zu kühnem Fluge erheben will. Mit den mächtigen Fängen scheint er einen Felsblock als Piedestal erfasst zu haben. Die unteren Schweiffedern sind, dreizehn an der Zahl, fächerartig ausgebreitet; die einzelnen Federn hat der Componist durch herzförmige Ornamente, die schuppenförmig über einander gefügt sind, angedeutet. Auch die Brust so wie der Oberschenkel des königlichen Vogels sind, wie es die beifolgende stylgetreue Zeichnung andeutet, mit einem schuppenförmigen Ornamente belebt, das in der früh romanischen Kunst im Innern von einem mehrtheiligen Rosenblatt verziert, in der Ornamentik häufiger angetroffen wird. Zwischen den breiten Schwungfedern der ausgebreiteten Flügel hat der Künstler ein zickzackförmiges Ornament angebracht, das wegen der grossen Einfachheit des Webestuhls im frühen Mittelalter, dessgleichen wegen des ungleichen Einschlages von Seiten des Webers nicht regelmässig, wie es der Musterzeichner entworfen hat, gekommen ist, sondern manche textonische Unvollkommenheiten im Schuss und in den Bindungen erkennen lässt. Diese Unregelmässigkeiten und Ungenauigkeiten geben sich an unserem Stoffe sowohl in den Rosas als auch in vielen ornamentalen Einzelheiten an den eingewebten Adlern zu erkennen. Eben diese Texturfehler und grossen Unregelmässigkeiten sind ein Beleg für das hohe Alter des vorliegenden Adlerstoffes, die sich um so auffallender bemerklich machen, je älter die Stoffe sind, die aber nach dem X. Jahrhunderte schon mehr und mehr verschwinden, und im XII. und XIII. Jahrhunderte [1]) zu den Seltenheiten zu rechnen sind. Die mächtigen Schwungfedern der ausgebreiteten Flügel werden in der oberen Hälfte durch eingewebte Rundungen, die horizontal die Flügel durchschneiden, abgegrenzt, über welchen sich auf beiden Flügeln kleineres stylisirtes Federwerk, ornamental aufgefasst, wahrnehmen lässt. Da wo der Hals des Adlers ansteigt, erblickt man ein *collare*, das als Halsband mit fünf stark hervortretenden Rundpasten gemustert wird. Der Kopf des Adlers ist wie immer bei älteren Darstellungen desselben von der Rechten zur Linken gewandt und hält mit dem Schnabel anscheinend einen goldenen Ring gefasst, der nach oben halbkreisförmig sich verengt und nach unten hin mit kleinen goldenen Zierathen geschmückt ist. Der Vollständigkeit der Beschreibung wegen sei noch hinzugefügt, dass die ausgebreiteten Flügel in ihrer Ganzheit den äusseren Umrissen entlang mit einem breiten Rande eingefasst werden, an welchem

[1]) Wir sind dem Künstler, der mit so grosser Sorgfalt die Abzeichnung und Verkleinerung dieses Adlerstoffes vorgenommen und überwacht hat, zu Dank verpflichtet, dass er, auch auf die Gefahr hin, den Effect seiner Zeichnung zu beeinträchtigen, alle Unregelmässigkeiten des Originals getreu wieder gegeben hat, ein Umstand, der von französischen und englischen Archäologen in der Wiedergabe von Stoffen selten genugsam beachtet wird.

auf beiden Seiten der Flügel kleinere Haken ersichtlich sind.

Was nun das Gewebe und die Texturart betrifft, so bemerken wir hier nur in Kürze, dass diese Art des Einschlags und der Bindungen heute als ein *Lancé-Croise*-Gewebe von französischen Archäologen bezeichnet wird. Herr Lemann, Besitzer einer Seidenfabrik in Wien, hat genauer die Textur dieses Seidengewebe untersucht und wir theilen in der Anmerkung dem Wortlaute nach dessen eingehende Analyse mit [1]). Es möchte schwer halten, bei der schwankenden und unsicheren Benennung im Mittelalter, heute auf sichere Belege gestützt, festzustellen, wie man zur Zeit der Anfertigung des vorliegenden Stoffes diese Art Textur näher bezeichnete. Fast könnte man im Hinblick auf die vielen ähnlich gemusterten Stoffe vor und nach dem X. Jahrhunderte versucht sein, anzunehmen, dass die vorliegende feste und regelmässige Textur im frühen Mittelalter die Benennung *cendalum*, *cendatum* führte, anstatt welcher man auch öfter die orientalische Benennung *kandal* findet; aus diesem Terminus wollen Einige auch unser deutsches Wort Zendel herleiten. Für die Alterthumswissenschaft bleibt noch ein grosses Feld der Forschung offen, ehe die Texturarten des Mittelalters, wie sie sich bei Anastasius Bibliothecarius und seinen Nachfolgern in vielen, meist dem Arabischen oder Neugriechischen entlehnten Termen verzeichnet finden, endgiltig erklärt und mit heutigen analogen Geweben in Einklang gebracht worden sind.

In Betreff der Bezeichnung der verschiedenen Farbtöne, wie sie sich an dem Brixner Adlerstoffe vorfinden, dürfte man, so weit heute die Forschung gediehen ist, zu einem befriedigenderen Resultate gelangen. Es stellen sich nämlich in dem seltenen Gewebe nur drei Farbtöne dar, über deren mittelalterliche Benennung sich wohl leichter als über die Zubereitung derselben Bestimmteres nachweisen lässt. Nur allein das Auge des Adlers, so wie die eigentlichen Krallen an den Fängen, dessgleichen auch das ringförmige Ornament in dem Schnabel des Adlers sind in einer intensiven gelben Farbe gehalten, die als *color flavus* oder *ruffus* vor und nach dem X. Jahrhunderte sehr häufig zur Färbung und Auszeichnung der Extremitäten phantastischer Thierornamente angewandt ist [1]).

Die durchgehende Hauptfarbe, der Fond des prachtvollen Stoffes, zeichnet sich durch eine ins Violett-Röthliche spielende Purpurfarbe aus, die trotz ihres mehr als 1000-jährigen Alters heute noch ziemlich gut sich erhalten hat. Diese röthliche Farbe gehörte im Mittelalter zu der Scala der Purpurfarben und findet sich bei vielen Chronisten des IX. und X. Jahrhunderts dieselbe als *coccus* bezeichnet. Diese theuere Farbe wurde aus einem Insecte, das die Orientalen *kermes* nannten, zubereitet [2]). Der *color coccinus* oder *coccus* wurde im Mittelalter von dem weniger feurigen violetten Roth des Purpurs unterschieden, der in Tarent und an der phönicischen und kleinasiatischen Küste gewonnen wurde. Wir wagen es nicht hier endgültig zu bestimmen, ob dieses in der Farbe doch immerhin etwas erloschene Roth, das die Grundfarbe unseres Adlerstoffes bildet, als phönicische oder tarentinische Purpurfarbe oder als *coccus*, zubereitet aus dem *kermes*, zu betrachten sein dürfte. Das aber ist als feststehend anzunehmen, dass jene äusserst dunkelviolette Farbe, die in ihrer Tiefe fast aus Schwarz grenzt, als jener seltene und kostspielige Purpur aufzufassen ist, der als *purpura imperialis*, als *blatthin byzantea* oder vielfach auch als *dibaffa* von älteren Chronisten seiner Kostspieligkeit wegen namhaft gemacht und beschrieben wird [3]). Aus diesem schwärzlich-violetten Purpur sind vermittelst

---

[1]) „Das Adlermuster ist in jener Art gewebt, welche bei den meisten alten brochirten Stoffen die vorherrschende ist, nämlich das Muster sowohl als der Fond sind durch Schussfäden hervorgebracht, und die Kette ist derart eingeteilt, dass immer der 2. Kettenfaden ohne alle directe Bindung in der Mitte des Stoffes liegt, über welchen die Schussfäden vor und rückwärts zu liegen kommen, und welcher blos vorgerichtet ist, um dem Stoffe die gehörige Qualität zu geben. Es sind also in einem solchen Stoff eben so viele Fäden in der Kette, welche den Schuss niederbinden, als solche, welche ohne alle Bindung nur die Qualität geben.

Bei diesem Muster sind am Wiener Zoll 36 Fäden, wovon immer zu 2 Fäden unter einem mit der Jaquard aufgehoben werden.

Ebenso sind am Wr. Zoll 224 Schussfäden, wovon die Hälfte roth die Hälfte schwarz gefärbte Seide ist, und den Adler und den Fond geben.

Es sind demnach in dem Stoffcompartimente, welchen Taf. IV vorführt und welcher 26½" breit ist, circa 1500 Kettenfäden. Es wird daher die Länge des ganzen Musters circa 3200 rothe und 32000 schwarze Einschlussfäden brauchen und das Adlerdessin im Ganzen aus 6400 Schuss gebildet.

Weil ferner 2 Kettenfäden immer zusammen durch den Jaquard gehoben werden, so sind 750 Hebetheile (Platini) nöthig, welche sich jedoch, da das Dessin theilweise symmetrisch ist, auf circa 490 Platinen reduciren lassen.

Ich wende das Wort Jaquard an, obwohl diese Vorrichtung eine Erfindung dieses Jahrhunderts ist, es bleibt sich aber gleich ob der Stoff auf diese Art oder mittelst der umständlicheren und mühsameren alten Art verfertiget wird, denn das Resultat der Weberei bleibt das Gleiche und ist unter keiner Bedingung im gewebten Stoffe zu unterscheiden möglich.

[1]) Unsere Privatsammlung von älteren gemusterten Seidengeweben hat eine grosse Zahl von naturhistorisch figurirten Seidenstoffen aufzuweisen, in welchen phantastische Thierunholde ersichtlich sind, deren Extremitäten entweder in Gold brochirt oder ebenfalls, wie an der Brixner Casel, in gelber Farbe gewebt sind. Auch eine grosse Zahl von Citaten aus älteren Inventaren liesse sich beibringen, wodurch diese Eigenthümlichkeit in der Weberei und Farbenwahl an älteren Seidengeweben nachgewiesen werden kann. So liest man z. B. in einem alten Schatzverzeichniss der englischen Kathedrale zu Canterbury unter dem Titel: „Ornamenta ecclesiastica in vestiario Ecclesiae Christi Cantuariensis" . . . „Item Vestimentum de panno rubeo Antioche cum avibus et bestiis viridis, et capitibus et pedibus auratis." . . . „Item duo capae de panno albo de Antioche cum avibus et bestiis rubeis et capitibus et pedibus aureis."

[2]) Aus dieser arabischen Bezeichnung *kermes* dürfte auch das italienische *cermesino*, die heutige Carmoisinfarbe der Franzosen, herzuleiten sein.

[3]) Den Namen *dibaffa* führte dieser violett-schwärzliche Purpurstoff desswegen, weil er, wie schon der Ausdruck besagt, zweimal in den Saft der Purpurschnecke *(murex)* eingetaucht worden war. Dieser intensiven, schwärzlichen Farbe wegen, die der theuersten Purpurfarbe eigen war, sprechen auch die Dichter von der purpurnen Nacht, dem purpurnen Meere etc.

des Einschlags sämmtliche Dessins gebildet worden, sowohl in den einzelnen Körpertheilen des Adlers als auch in den Musterungen der vielen Rosas.

Wir lassen es hier dahingestellt sein, ob die im Mittelalter so hoch geschätzte Purpurfarbe aus dem Safte der *murex*, wie das schon Plinius andeutet, gewonnen wurde. Es haben nämlich neuere Forschungen nachgewiesen, dass die Gewinnung des Purpursaftes aus der *murex* in das Gebiet der Fabel gehört und dass im Mittelalter, dessgleichen auch im classischen Alterthume die verschiedenen Farbnüancen des Purpurs aus einem Insecte gewonnen und zubereitet wurden, nicht aber aus der Purpurschnecke.

Ähnlich den Messgewändern des h. Willigis, Erzbischofs von Mainz, des h. Bernhard, des Bischofs Beno von Osnabrück, des h. Heribert von Cöln, des h. Bernward von Hildesheim und des grossen Meinwerk, Bischofs von Paderborn, die sich sämmtlich noch bis auf unsere Tage auch in ihrer äussern Form unverletzt erhalten haben, ist die *casula* zu Brixen, ihrem Schnitte und dem Faltenreichthum nach zu urtheilen, mit der älteren *planeta*, *cuculla* durchaus übereinstimmend, wie sie im X. und XI. Jahrhunderte, fast vollständig eine Glocke bildend, liturgisch im Gebrauche war. Auch befindet sich auf der Brixner *casula* eine schmale Borte *(aurifrisia)* zur Verdeckung der Zusammensetzungs-Näthe vor, die als dessinirtes Goldgewebe ehemals in Weise des erzbischöflichen *pallium* als schmaler Stab den Vorder- und Hintertheil des Messgewandes schmückte. Diese *aurea lista* stieg ehemals über Brust und Schulter heran; heute jedoch ist dieselbe sehr schadhaft geworden und nur an wenigen Stellen ist das goldgewirkte Dessin in seiner Ganzheit noch erkennbar. Dasselbe zeigt ebenfalls kleinere Thierfiguren abwechselnd mit mäanderförmigen Bildungen, die man auch als Formen *a la Greque* zu bezeichnen übereingekommen ist. Leider ist das Futterzeug dieses Adlerornats, das in älteren Schatzverzeichnissen auch *subductura* oder *foederatura* genannt wird, nicht mehr als das ursprüngliche zu bezeichnen, sondern dasselbe ist in späteren Jahrhunderten, als das merkwürdige Gewand einer Ausbesserung bedurfte, durch einen blauen Leinenstoff ersetzt worden, auf welchen sich stellenweise der eben beschriebene Purpurstoff aufgeheftet und befestiget findet.

Ist das oben beschriebene *pallium aquilatum* mit seinen auffalland grossen Musterungen ursprünglich zur Herrichtung eines Messgewandes verwandt worden oder aber hatte dasselbe früher eine andere liturgische Bestimmung und wurde erst im späteren Mittelalter aus diesem kostbaren Stoffe ein Messgewand angefertigt? Wir glauben die Meinung geltend machen zu sollen, dass dieser kostbare Purpurstoff der bischöflichen Kirche zu Brixen wahrscheinlich auf dem Wege der Schenkung überkommen ist und dass ursprünglich das in Rede stehende Messgewand aus diesem *holosericum transmarinum*, ungeachtet der unverhältnissmässiggrossen Adlerdessins, angefertigt worden ist.

Da die Purpurfarbe im frühen Mittelalter einen fabelhaft hohen Preis hatte, da insbesondere der kostbare *blatthin byzanten*, dessgleichen der *dibaffa* in der Regel nur durch Unterschleife jüdischer Schleichhändler aus den kaiserlichen Werkstätten durch Kauffartheiführer auf die Märkte des Abendlandes nach Venedig, Amalfi, Pisa gelangten und dort für königliche und fürstliche Prachtgewänder und für bischöfliche Festtagsornate sehr gesucht waren, so leuchtet es ein, dass man bei der Seltenheit des kostbaren *purpura imperialis* mehr die Farben und die Schönheit des Gewebes als das Zutreffende der Dessins im Auge hatte. Ungeachtet der grossen Musterungen in diesen Purpurstoffen beeilte man sich liturgische Ornate daraus anzufertigen, die die pontificirenden Bischöfe *in summis festis* bei solenner Feier der heiligen Geheimnisse anlegten.

Noch heute finden sich ähnliche Messgewänder in den Kirchen des Abendlandes zerstreut vor, die mit stylverwandten Thiermusterungen von auffallender Ausdehnung verziert sind; auch pflegten nach diesen grossen Thierdessins solche Ornate häufig benannt zu werden: das Löwen- oder das Elephantengewand etc., wie das aus der unten citirten Stelle zu entnehmen ist [1]). Im Hinblicke auf eine grosse Anzahl von einschlagenden Angaben bei älteren Chronisten und Inventaristen stellen wir nicht in Abrede, dass diese kostbaren Purpurstoffe mit umfangreichen Thiermustern, die auf die Fernsicht berechnet waren, sehr oft liturgisch als *palla* oder *vestes*, *vestimenta altaris*, d. h. zur Bekleidung des Altartisches nach seinen 4 freistehenden Seiten benützt wurden und dass auch aus diesen Stoffen die *tetravela* der Ciborien-Altäre bis zum VIII. Jahrhunderte vielfach angefertigt zu werden pflegten [2]). Eine interessante Stelle findet man in dem Geschichtswerke des Ingulph vom Jahre 984, woraus erhellt, dass um diese Zeit auch in englischen Kirchen kostbare Seidenstoffe als *auleae*, *cortinae* in der Nähe der Altäre an Festtagen aufgehängt wurden, welche ebenfalls mit grösseren Thierbildern belebt waren [3]).

---

[1]) Bei einem alten Geschichtschreiber der Abtei St. Florentius zu Saumur heisst es zum Jahre 985 unter anderm: „Nam in praecelsis solemnitatibus abbas elephantinis vestibus, alii priorum leoninis induebatur." Histor. mon. S. Florent. Salmur; n° 24 apud Marlen et Durand., Veter. scrips. et monum. ampl Collect.; tom V, col. 1100, D. Ein anderer Chronist des Bisthumes Autun führt an, dass im Beginne des XI. Jahrh. Bischof Hugo von Châlon der Liebfrauenkirche zu Auxerre unter andern reichen Ornaten geschenkt habe ein Messgewand mit grossen Adlern in Purpur, die betreffende Stelle lautet: „Casulaquaque purpurea grandes aquilas coloris coccinei intextas circum quoque monstrabat." Histori episcop. Autissiod., cap. XLIX (Nov. Biblioth. manuscript. libror. tom. I, pag. 450.)

[2]) „Fecit vestem holosericam unam de staurari, habentem historiam leones majores II." Anast. Bibl. n° CVII. Rer. Ital. Script. . . . tom III, pag. 253, col. 2, A. „fecit vestem de fundalo unam, habentem historiam leonum . . . obtulit vela in arcus presbyterii . . . habentem historiam leonum figuras, numero quadraginta." Id. ib.; pag. 254, col. 1, C et D.

[3]) „Dedit etiam (Engelricus abbas) duo magna pallalia leonibus intextu . . . et duo breviora floribus respersa . . . Dedit etiam multa pallia suspendenda in parietibus ad altaria sanctorum in festis, quorum plurima de serico erant, aureis volucribus quaedam insuta, quedam intexta, quedam plana." Historia Ingulphi, etc. (Rerum Anglicarum scriptorum veterum. Tum I. ed. Thoma Gale pag. 53, sub an 984.)

Noch bleibt uns zum Schlusse die Frage zu beantworten, wo sind heute noch ältere Originalstoffe mit Adlern gemustert zu finden, die mit dem Brixner *pallium aquilatum* verglichen werden können, und in welche Zeit dürfte die Anfertigung des oben beschriebenen Stoffes zu setzen sein? Nur drei Gewebe, die sich bis zur Stunde noch erhalten haben, können hinsichtlich ihres hohen Alters und der grossen Ähnlichkeit der eingewirkten Musterungen mit dem Brixner Adlerstoff einen Vergleich eingehen. Hierher sind zu rechnen: das sogenannte *suaire de St. Germain* zu Auxerre, ferner der interessante Adlerstoff von König Kanut im Museum zu Kopenhagen und endlich die interessante Stickerei auf einer Fahne, aufbewahrt im historischen Vereine zu Würzburg. Der erstgenannte Adlerstoff, der sich heute in der Kirche des Eusebius zu Auxerre befindet, ist unter der Bezeichnung das Grabtuch des h. Germanus von dem Archäologen Victor Petit zuerst gezeichnet und von de Caumont veröffentlicht worden[1]). Obschon die Tradition dieses *suaire* mit der Kaiserin Galla Placidia, also dem V. Jahrhunderte in Verbindung bringt, so müssen wir dennoch eingestehen, dass der Adlerstoff zu Brixen mit dem zu Auxerre eine auffallende Ähnlichkeit aufzuweisen hat; ja wir gehen sogar noch weiter und behaupten, dass der Stoff zu Auxerre hinsichtlich seiner Musterung mit dem Brixener Purpurstoff fast identisch ist. Leider gibt der Holzschnitt bei de Caumont diesen Stoff höchst unvollkommen und stylistisch unrichtig wieder, so dass ein eingehender Vergleich sich nur schwer anstellen lässt und man genöthigt ist, die kleinen und unbedeutenden Abweichungen dieses Purpurstoffes mit dem Brixener dem betreffenden Holzschneider zur Last zu legen.

Der Stoff im Museum zu Kopenhagen hat, in so weit sich das aus der kleinen und unvollkommenen Abbildung in dem unten citirten Werke[2]) ermessen lässt, hinsichtlich der eingewirkten Adlerfiguren eine grosse Ähnlichkeit mit dem Brixner Messgewand, jedoch sind die Adler in dem Gewebe des königl. Museums zu Kopenhagen als *pallia rotata* mit grossen Kreisen in Medaillonsform umgeben und eingefasst. Dieser Stoff, ebenfalls byzantinischen Ursprungs, befand sich in dem Schreine, der die Gebeine des heiligen Kanut, Königs von Dänemark, enthält[3]). Die dritte Paralelle von gestickten Adlern, die mit der der Brixner grosse Styl- und Formverwandtschaft haben, befindet sich auf der Fahne, die 1266 von den Würzburgern zur Erinnerung an den glänzenden Sieg, den sie über den Grafen Berthold von Hennegau erfochten, angefertigt und einer Kirche zu Würzburg zur Aufbewahrung übergeben worden ist. Auf dieser Fahne befinden sich gegen einander gekehrt zwei grössere Adler, über deren Verbindung eine Kaiserfigur mit der Krone bekleidet und einen Scepter tragend, hervorragen[1]). Prof. v. Hefner-Alteneck bemerkt richtig, dass diese merkwürdigen gestickten Adlerfiguren mit dem darüber schwebenden Kaiserbilde viel älter seien als die Fahne und dass diese Stickerei aus dem X. Jahrhunderte herrühre. Wir müssen eingestehen, dass trotz formeller Verschiedenheiten die Adler auf der Würzburger Fahne grosse Stylverwandtschaft mit den Adlern der Brixner Casel verrathen und jedenfalls einem und demselben Jahrhunderte angehören dürften. Diese Adler auf der ebengedachten Fahne haben auch desswegen für die Kunstgeschichte ein besonderes Interesse, weil aus denselben ersichtlich ist, wie aus den beiden mit den Rücken einander zugekehrten Adlern, nach und nach ein Adler mit doppelten Köpfen im Wappen des deutschen Reiches erwachsen ist.

Als in weitern Kreisen durch vielfache Abbildungen bekannt, dürfte das Adlergewand im Domschatze zu Metz vorausgesetzt werden, das eine alte Tradition als ehemaligen Kaisermantel mit der Person Karl's des Grossen in Verbindung gebracht und *la chape de Charles Magne* benannt hat.

Die vier grossartigen Adlerbilder, die an diesem Pluviale ersichtlich sind, haben in formeller und stylistischer Beziehung nur wenig Ähnlichkeit mit der *casula aquilata* zu Brixen, indem die letztere offenbar dem byzantinischen Kunstfleisse angehört, hingegen der Kaisermantel zu Metz mehr als 100 Jahre jünger befunden werden und den Leistungen der muselmännisch - saracenischen Kunsthandwerker zuzuschreiben sein dürfte[2]).

Noch fügen wir hinzu, dass auch die Schatzkammer des Domes zu Halberstadt unter den vielen prachtvollen alten Messgewändern ein Adlergewand aufbewahrt. Diese Adlerbilder zu Halberstadt sind jedoch in Gold gestickt und haben dieselben mit den eingewebten Thierbildern des Brixner Ornates wenig Formverwandtschaft, zumal auch diese Casel zu Halberstadt wenigstens 200 Jahre jüngeren Datums als die zu Brixen sein dürfte[3]).

Da im frühen Mittelalter in der Seidenmanufactur einzelne Dessins sich viele Jahrhunderte hindurch unverändert erhalten haben, so dürfte es zum mindesten sehr gewagt er-

1) Vgl. Abécédaire ou Rudiment d'archéologie par M. de Caumont. Paris 1854, pag. 22.

2) Nordiske Oldsager i Det Kongelige Museum, Kjöbenhavn. pag. 152, Nr. 545. af J. J. A. Worsaae, (Kjöbenhavn Kittendorf et Aagaards Forlag 1859).

3) Es wäre dringend zu wünschen, dass das prachtvolle Gewebe zu Kopenhagen, an welchem ein sicheres Datum haftet, archäologisch genau in Farbendruck abgebildet und beschrieben würde.

1) Vgl. Professor v. Hefner-Alteneck: „Die Trachten des Mittelalters Taf. 28. I. Abtheilung, V. Lieferung. Text Seite 26—29.

2) v. Hefner-Alteneck hat in seinem früher citirten Prachtwerke den Kaisermantel zu Metz auf Tafel 22, I. Abtheilung, IV. Lieferung, abgebildet und auf Seite 29 beschrieben. Auch M. de Caumont gibt in seinem „Abécédaire archéologique" auf Seite 24 von diesem Prachtgewande eine Abbildung, die jedoch nicht im mindesten stylgetreu ausgefallen ist.

3) Vgl. die Abbildung dieser casula von Halberstadt in der IV. Lieferung unserer „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters", Tafel VIII, Fig. 1.

scheinen, einem gewissen Stylgefühle Folge gebend, die Entstehungszeit des Brixner Adlerstoffes näher zu präcisiren. Gestützt auf geschichtliche Gründe, hat der Conservator für Tirol, Herr **Tinkhauser**, in dem Mai-Hefte der diesjährigen „Mittheilungen" seine Ansicht dahin ausgesprochen, dass das eben beschriebene byzantinische Purpurgewebe dem X. Jahrhundert angehöre. Nach langjährigen Vergleichungen einer grossen Zahl ähnlich gemusterter Seidengewebe derselben Epoche stimmen wir dem Urtheile des eben gedachten gelehrten Archäologen durchaus bei und begründen in Kürze diese unsere Annahme auf folgende Wahrnehmungen und Einzelnheiten, wie sie an dem Brixner Purpurstoffe selbst ersichtlich sind. Wie früher schon erwähnt, sind die vielen auffallenden technischen Fehler und Unvollkommenheiten der Weberei ein untrügliches Kennzeichen der Gewebe des IX. und X. Jahrhunderts. Auch die auffallend grossen Musterungen, nicht weniger die ansehnliche Breite des Stoffes, dessgleichen auch die charakteristischen Farbentöne, nämlich schwarzviolette Musterungen im *blatthin byzantea* auf röthlichem tarentinischen Purpur sind Vorkommnisse und Eigenthümlichkeiten, die sich an dem byzantinischen Seidengewebe vor dem X. Jahrhundert immer wieder in denselben Farben-Nuancen vorfinden. Auch die Textur und die Bindungen des äusserst soliden Stoffes, nämlich jenes Lancé- Croisé- Gewebe findet sich charakteristisch an allen Purpurgeweben vor, die vor dem X. Jahrhundert für das „gazophylacium" der oströmischen Kaiser „im goldenen Haus" angefertigt wurden. Worauf wir aber bei Bestimmung der Chronologie besonderes Gewicht legen, ist die eigenthümliche Stylisirung sowohl der Adlerbilder als auch der Rosas im Ganzen und Grossen, so wie der ornamentalen Behandlung und Durchführung der reichen Einzelnheiten. So sind besonders für die ebengedachte Zeit der Anfertigung massgebend jene herzförmigen Ornamente, die, gleichsam über einander geschoben und eine Reihe formirend, sich an dem ausgebreiteten Schweif des Adlers immer wiederkehrend vorfinden. Diese herzförmigen Ornamente haben wir entweder einzeln vorkommend oder mit nach innen gekehrten Spitzen, eine kleinere Rose im Vierpass bildend, an vielen Purpurstoffen byzantinischer Fabrication vorgefunden, die entweder dem X. oder der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts nachweislich angehören.

Archäologische Notizen.

Das Vespeckreuz der Marienkirche zu Igló.

Die Kirchen der Zips bewahren noch manche schätzbare Denkmäler mittelalterlicher Kleinkunst [1]), unter denen ein Pacificale oder Vesperkreuz der katholischen Pfarrkirche zu Igló nicht nur wegen seines hohen Alters, sondern auch wegen der gediegenen künstlerischen Ausstattung sich der besonderen Aufmerksamkeit des Alterthumsfreundes empfiehlt.

Das Kreuz ist von feinem Silber, 3½ Mark schwer, stark vergoldet, 13" 3''' hoch, an den Kreuzarmen 7" 8''' breit und besteht aus dem Fusse, dem Ständer mit einem Knaufe und dem aufgesetzten Kreuze. Die Grundgestalt des Fusses ist eine Raute (Länge der Diagonalen 5" 10''', 5" 2''') [2]) deren Seiten fast halbzirkelförmige, am Scheitel zugespitzte Ansätze beigefügt sind, so dass das Ganze eine achtblättrige Rose bildet. Die 10''' hohen Seitenflächen sind mit Reifen und einem durchbrochenen Masswerk verziert; die Umrisslinien der Rose so wie die einzelnen Blätter mit feinen Borduren eingefasst, auf den gegitterten Flächen der abgerundeten Blätter sind vierblättrige Blumen mit weiblichen Büsten in der Mitte angeheftet, die spitzigen Felder enthalten in schwachem Relief gravirte Figuren, zweimal den leidenden Erlöser, dessen Auferstehung und Maria einem bärtigen Könige gegenüberknieend; die Medaillons waren mit Ausnahme der entblössten Körpertheile und des Architecturbeiwerkes mit Email überzogen, welches aber spurlos verschwunden ist.

Der 4" 8''' hohe Ständer besteht aus vier Absätzen. Der unterste, 1" 10''' hoch, 1" 8''' im Durchmesser, bildet eine achteckige Architectur mit eben so vielen flachen Nischen, gegliederten Strebepfeilern und Fialen an den Ecken, dazwischen gezierten Spitzgiebeln und horizontaler Zinnenkrönung; das achteckige Dach ist geschuppt und war mit Email bedeckt; die Nischenfelder waren ebenfalls emaillirt und mit stehenden Relieffiguren besetzt, deren Contouren noch sichtbar sind. Die zwei Abtheilungen, zwischen welche der Knauf geschoben ist, sind ganz gleich, quadratisch, 1" 1''' hoch, 9''' breit, in Form kleiner Thorthürme mit vorspringenden Eckpfeilern und ehedem emaillirten spitzbogigen Nischen, oben mit Zinnen geschlossen; der viereckige, 8''' hohe, 2" 3''' lange Knauf hat massive dreigeschlitzte Blätter an den oberen und unteren Ecken und vierpassförmige Knöpfe in der Mitte jeder Seite mit den eingravirten Buchstaben **JESUS**, die mit Email umgeben waren.

Auf der obersten Zinne steht das einfache Kreuz. Es ist 9" 10''' hoch; die Arme haben eine Metallbreite von 1" 4''' und erweitern sich an allen vier Enden in Gestalt eines Kleeblattes, an der Vierung mit Viertelkreiszwickeln, so dass für die geraden Linien des senkrechten Kreuzstabes nur 2" 3''' und 1" 4''', und den Querarm 9''' übrig bleiben. Die Vorder- und Rückenfläche des Kreuzes ist mit 2''' breiten Streifen, welche jenen am Fusse gleichen und aus feinen Linien und Reihen in die Tiefe punzirter Blüthenknöpfchen bestehen, eingefasst; die Dicke des hohlen Kreuzkörpers (8''') aus Reifen und Knospenreihen zusammengesetzt. Die Vorderseite ist an den vier Enden, soweit das Kleeblatt reicht, offen, mit Behältern für Reliquien; zum Verschlusse dienen silberne Platten, die sich in Charnieren nach aussen öffnen, und auf dem senkrechten Kreuzbalken als Vierpässe mit vier Halbkreisen geformt sind, wogegen jene des Querbalken statt der inneren Halbkreise gothisch ausgeschnittene Zacken haben. Die Platten sind theilweise mit Rändern umgeben, in welchen im Metall ausgespartes romanisirendes Blattwerk vom schwarzen Email umschlossen ist; auf den inneren mit Punkten und grünemaillirten Blätlern ausgefüllten Flächen stehen 9 bis 10''' hohe Figuren (Maria, Johannes Ev. und zwei unbekannte Heilige) vertieft und in flachem Relief behandelt, das mit Email belegt war, jetzt aber grösstentheils blossliegt. Köpfe, Hände und Füsse sind blankes vergoldetes Metall, mit dunkeln Linien für Umriss und innere Zeich-

[1]) Z. B. in der Iglóer Pfarrkirche eine grosse silberne Monstranze und ein Vesperkreuz, beides im schönsten gothischen Style, muthmasslich vom Jahre 1520, letzteres in der Disposition sehr ähnlich dem im Novemberhefte der Mittheilungen 1859 abgebildeten Kreuze des Venzoner Domes; eine grosse Monstranz in Falka; einige Kelche und ein Bischofsstab in der Zipser Kathedrale; Kelche und ein Pacificale in Georgenberg u. s. w.

[2]) Die längere Seite ist nach der Richtung des Querarmes des Kreuzes gelegt, ohne Zweifel, um demselben einen festeren Stand zu geben.

nung. Gravirtes Laubwerk deckt die übrig gebliebene glatte Fläche des Kreuzes; in der Mitte hängt der aus Silber gegossene 2″ 10‴ hohe gekreuzigte Heiland mit Dornenkrone, grossem Lendentuche und über einander gelegten Füssen; die Figur ist streng stylisirt, gut proportionirt bis auf die schwachen ausdruckslosen Füsse, das Gesicht etwas roh angedeutet. Die Rückseite des Kreuzes enthält, soweit der mittlere Kreis reicht, eine runde Öffnung mit neuerem Deckel, und an den Enden vier emaillirte im Vierpass ausgeschnittene Medaillons mit den beflügelten Symbolen der Evangelisten; Zettel mit Majuskelschrift tragen die Namen der zugehörigen Heiligen [1]). Die übrige Kreuzfläche ist mit eingegrabenen kreuzweis gelegten Doppellinien bedeckt.

Das Kreuz ist, abgesehen von seinem Metallwerthe, der hier gar nicht in Betracht kommt, ein kostbares Prachtstück alter Goldschmied- und Emailkunst, gleich trefflich im Entwurfe und der technischen Ausführung und man muss nur bedauern, dass es sich nicht in seinem ursprünglichen Zustande erhalten hat. Die edle Zeichnung hält sich frei von jeder Überladung und verdeckt nirgends die reinen Formen; die Metallarbeit zeigt eine für das Mittelalter achtungswerthe handwerkliche Geschicklichkeit und eine Glätte, welche von der häufig rohen mittelalterlichen Metallbehandlung vortheilhaft absticht. Einen vorzüglichen Bestandtheil des Werkes bilden die emaillirten Figuren und Ornamente, deren ehemalige Schönheit die noch vorhandenen Reste deutlich bezeugen. Sie gehören mehreren Arten der mittelalterlichen Emailkunst; auf den Platten der Evangelistensymbole sind als Randverzierung schwache Metallstreifen ausgespart, die Figuren selbst meist reliefartig gehalten, wodurch ein wunderbarer Schmelz der Farbennüancen in dem aufgelegten Email erreicht wurde. In gleicher Weise sind auch die Figuren der Vorderseite behandelt und wirken noch anziehender, da das dem Email zum Grunde liegende Relief im Faltenwurfe sehr mannigfaltig, weich und mit dem feinsten Gefühle durchgeführt ist [2]). Die Farben sind blau, violett, grün, hin und wieder schwarz und braun, die Oberfläche des Emails spiegelglatt geschliffen.

Das Werk gehört nach der Zeichnung der Goldschmiedarbeit der Zeit des strengen gothischen Styls an, wesshalb wir seine Entstehung in das Ende des vierzehnten Jahrhundertes versetzen dürfen. Schwieriger ist es allerdings, die Emails mit dieser Annahme in Einklang zu bringen, welche theilweise auf eine frühere Zeit hinzudeuten scheinen. Die Einfassung der vorderen Heiligen ist entschieden romanisch, die bei den Evangelistennamen vorkommende Majuskelschrift verlor sich schon in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhundertes aus dem Gebrauche; besonders auffallend sind aber die dürren, rohen Körperformen auf den Emails des Fusses, die man füglich den Missgestalten des frühen Mittelalters beiordnen könnte. Doch ist es auch bekannt, dass einzelne Reminiscenzen der älteren Weise sich besonders in den mehr untergeordneten Kunstzweigen am Leben erhielten, nachdem sonst der frühere Standpunkt bereits überwunden war [3]) und es ist wohl möglich, dass der Verfertiger der Emails die ältere Übung absichtlich, oder aus handwerklicher Angewöhnung beibehalten habe [4]). Dass ihm übrigens die gothischen Formen nebenbei bekannt waren, zeigt deren Vorkommen auf mehreren der Darstellungen [1]).

Ob das besprochene Kreuz in einer der sahen Städte verfertigt, oder aus der Ferne geholt worden, ist, da auf demselben und verwandten Kirchengeräthen der Umgegend keine nähere Bezeichnung vorliegt, kaum zu entscheiden. Manche Motive verrathen Anklänge an sonst bekannte Werke, z. B. die Eckblätter des Knaufes an einen Kelch in der Ofner Franciscanerkirche [2]); doch wäre es gewagt, daraus auf die Identität des Ursprungsortes zu schliessen, weil bei dem engen Zusammenhange der mittelalterlichen Innungen durch handwerkliche Tradition und Wanderschaft der Zunftgenossen eine nahe Verwandtschaft der Arbeit selbst in weit von einander entfernten Werkstätten nicht befremden kann. Bei der bedeutenden Zahl der in den Zipser Kirchen noch vorhandenen Werke ist es daher immerhin wahrscheinlich, dass solche in einer der oberungarischen Städte, die durch ihre deutschen Colonien mit den westlichen, auf höherer Kunststufe stehenden Ländern verbunden waren, und daher manchen dort gebildeten geschickten Meister beherbergen mochten, verfertigt wurden, wobei es nicht ausgeschlossen blieb, dass man Arbeiten nebenbei in Ofen oder dem nahen Krakau bestellte, welches letztere bekanntlich mit der Zips in lebhaftem Verkehre stand, und sich eines blühenden Gewerbfleisses erfreute.

Wenzel Merklas.

Das byzantinische Madonnenbild im Stifte Heiligenkreuz.

Im Maihefte der Mittheilungen wurde in einer Notiz die Abbildung und Beschreibung des byzantinischen Madonnenbildes zu Heiligenkreuz veröffentlicht und darin bemerkt dass auf der Rückseite des Medaillons sich ein Blatt Papier angeklebt befindet, worauf — aus neuerer Zeit — eine Erläuterung der auf dem Bilde enthaltenen Inschrift gegeben ist. Diese Erläuterung wurde zwar ihrem Wortlaute auch mitgetheilt, jedoch in Begleitung mehrerer sinnentstellender Druckfehler und zum Behufe eines richtigen Verständnisses lassen wir dieselbe daher noch einmal folgen:

Inscriptio.

Mater ΜΡ ΘΥ Dei

☩ ΘΕ . . . . . ΞΘΣΙ ΝΙΚΗΦΟΡΙΩ ΦΙΛΟ-
ΧΡΙCΤΩ. ΔΕCΠΟΗΤΩ, ΒΟΤΑΝΕΙΑΤΗ

☩ Nicephoro Servo Jesu Christi Despoti Domini Botaniati.

Hic Nicephorus Imp. Constant. III nomine dictus Botaniates prius dux militiae in Asia fuit Ao. 1078 proclamatus Caesar usque ad annum 1081, ubi depositus, monachum induit.

Despotis autem titulus proximo post Caesarem Principi tribuebatur, similiter filijs generis et etiam Patriarchis.

In collectione inscriptionum Constantinopolitanarum, quas celebris itinerans Jacobus Spon Med. Doct. Ao. 1675 annotavit etiam Caesaribus dabatur uti videre est in turri Basilij et Constantini.

ΑΝΕΚΑΙΝΙCΘΗ ΕΠΙ ΒΑCΙΛΕΙΟΥ ΚΑΙ
ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΩΝ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕ-
ΝΝΗΤΩΝ, ΦΙΛΟΧΡΙCΤΩΝ, CΕΒΑC-
ΤΩΝ ΔΕCΠΟΤΩΝ ΕΝ ΕΤΕ
Κ.Φ.Κ.Α.

[1]) Auf diesen Stücken hat sich die Emaillirung am besten erhalten, mit Ausnahme des unteren mit dem Löwen des heil. Marcus, dessen Emailfarben ganz zerstört sind.

[2]) Diese Figuren unterscheiden sich vortheilhaft von jenen des Fusses; sie sind, die kurzen Hände abgerechnet, wohl proportionirt, die Drappirung sehr fliessend und natürlich, ohne die gezwungenen symmetrischen Brüche, wie sich solche am Fusse stellenweise finden.

[3]) Die Majuskel kommt auf Glocken, Siegeln u. s. w. nicht selten noch zur Zeit der bereits herrschenden Minuskel vor, und gewährt daher keinen sicheren Anhaltspunkt zur Altersbestimmung solcher Werke.

[4]) In ähnlicher Weise liesse sich der grelle Widerspruch zwischen der schülerhaft unvollkommenen Behandlung der Körperformen und den meisterlichen Gewändern lösen; indem es kaum glaublich ist, dass ein Künstler, der in den letzteren es zur Meisterschaft gebracht hat, nicht besser zu zeichnen vermochte. Er scheute sich vielleicht aus Pietät oder beschränkt durch hergebrachte Zunftvorschriften, den traditionellen Typus der Heiligengestalten zu verletzen, und zeigte seine Kunst blos in dem secundären Fache der Bekleidung.

[1]) Die Annahme des Verfassers, dass die Emails vielleicht älter seien, als das Kreuz selbst, ist schon nach der Technik der Emails irrig; denn Letzteres ist *email translucide*, das erst im XIV. Jahrhundert in Übung kam. Auch stehen, nach der vorliegenden Zeichnung zu urtheilen, der Charakter der Zeichnung und die Schrift damit vollständig im Einklange. D. Red.

[2]) Novemberheft 1859 der Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Auch das durchbrochene Masswerk des Fusses kömmt sehr häufig und in ähnlicher Zeichnung vor.

Correspondenzen.

***Gratz.** Bei den Demolirungsarbeiten an der Bastei rechts vor dem Burgthore in Gratz fanden die Arbeiter im October 1860 neben drei ziemlich wohlerhaltenen Todtenschädeln mehrere Gegenstände von Silber und Bruchstücken von solchem.

Das Vorzüglichste ist ein Thürmchen von Silberblech 1 Zoll 10 Linien hoch, in jeder seiner drei Fronten unten $6^{1}/_{2}$, oben 5 Linien breit, aus zwei Geschossen bestehend, deren unteres auf allen drei Seiten ein grosses, rund überwölbtes Doppelfenster (Thüre) das obere ein ebenfalls rund überwölbtes Doppelfenster enthält, und die durch ein vorspringendes Gesimse getheilt sind. Ein ähnliches Gesimse springt oben vor und ist dort von je vier Zinnen gekrönt. Der Obertheil und die Rückseite des Thurmes sind offen, der Boden aber geschlossen. Nirgends ist ersichtlich, dass dieses Thürmchen an einem andern Körper befestigt gewesen sei, die Arbeit ist ziemlich roh und das Ganze, wohl einst zum Theile eines kirchlichen oder anderen Gefässes bestimmt, erscheint eben wegen der mangelnden Spuren der Befestigung unvollendet. Das Gewicht des Thürmchens, welches aus einem Stücke starken Silberbleches zusammengebogen erscheint, beträgt sammt den aufgelötheten Gesimsen und Fensterumrahmungen $^{3}/_{4}$ Loth.

Ein kleines Schmuckstück (wahrscheinlich gegossen), scheint zum Zusammenhalten eines Kleides, oder Gürtels bestimmt gewesen zu sein. Es besteht aus einem durchlöcherten Vierpass, in dessen Mitte ein erhobenes Viereck und auf demselben der gothische Buchstabe B. Ein kleines Öhr an der einen und ein hinten angelötheter Haken an der andern Seite dienen zur Befestigung: ihre Richtung geht aber diagonal durch den Buchstaben, so dass dieser nur dann gerade erscheinen konnte, wenn das Kleidungsstück, der Riemen oder die Schnur, welche diese Agraffe verband, über die linke Schulter gegen die rechte Hüfte, oder wenigstens in dieser Richtung getragen wurde. Das Gewicht beträgt $^{1}/_{4}$ Loth.

Ein Ring für einen sehr kleinen Finger bestimmt, bildet ein einfaches Reifchen, welches durch zwei in einander geschlungene Hände zusammengehalten wurde, neben denen ein aufgelöthetes Plättchen einen oder zwei gothische Buchstaben zeigt. Der Ring ist gebrochen und wiegt ungefähr $^{1}/_{8}$ Loth.

Eine kleine Silbermünze, den Negerkopf mit der Binde auf der einen, das Patriarchenkreuz auf der andern Seite zeigend, und unstreitig von König Ludwig I. von Ungarn mit einzelnen Buchstaben der Umschrift: MONETA, LODOVICI. REGIS. HVNGARIE. ist schlecht erhalten und das einzige von Grünspan angegriffene Stück des ganzen Fundes.

Eine münzähnliche runde Platte, $^{1}/_{4}$ Loth schwer, hat in der Mitte einen angegrabenen mit einem Kreise von Punkten umgebenen Stern und nahe am Rand einen ähnlichen Punktkreis. Die Rückseite ist beinahe ganz abgeschliffen, die Arbeit sehr roh.

Die übrigen vorgefundenen Bruchstücke sind Abschnitzeln von Silberblech, verbogener starker viereckiger Drath, ein rohes Stückchen geschmolzenes Silber, das Bruchstück eines viereckigen Stäbchens endlich fünf längliche Glieder einer einfachen gelötheten Drathkette von sehr modernem Aussehen.

Was die Periode betrifft, welcher die genannten Gegenstände angehören, so ist das Thürmchen der älteste davon und seinen romanischen Formen nach wahrscheinlich in das zwölfte Jahrhundert zurückgehend, die Münze, der Ring und die Agraffe gehören dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte an, das münzartige Plättchen und die Bruchstücke aber tragen beinahe keine Charakteristik an sich und könnten, so wie das Kettenfragment der neuesten Zeit zugeschrieben werden, wären sie nicht so tief unter der Erde, die gewiss seit hundert Jahren nicht umgewühlt wurde, gefunden worden.

Überdies fehlt eine genaue Baugeschichte der Bastei und des Cavaliers und bei der Gewohnheit unserer Vorfahren, bei Befestigungsbauänderungen von dem Vorhandenen so wenig als möglich zu demoliren und es lieber in den Neubau aufzunehmen, fanden sich bei dem gegenwärtigen Abbruche in dem Inneren der neuen Werke und unter ihnen so viele Reste älterer Bauten verschiedener Perioden über und neben einander, dass auch auf diesem Wege kein genügendes Bild gewonnen werden konnte. Nur so viel ist gewiss, das die fragliche Bastion und ihr Cavalier eine Citadelle war, wofür der Beweis in dem Thore mit Zugbrücke vom Jahre 1555, welches die Bastei gegen die Burgseite ganz absperrte, in ihrer Isolirung von der Courtine in der rechten Flanke, endlich in den auf schweres Geschütz berechneten Schussspalten der Kehlmauer gegen die innere Stadt zu lag.

Ausser der Frage, wann diese Gegenstände dem Schosse der Erde anvertraut wurden, drängt sich auch jene auf, aus welchem Grunde, bei welchem Anlasse dies geschah.

Betrachtet man den ganzen Fund, so erscheint er, wie von dem Arbeitstische eines Silberschmiedes, bei dem alte und neue, ganz und halbfertige, beschädigte Gegenstände, und Materiale zu neuer Arbeit unter einander liegen, weggerafft.

Es könnte daher die Vergrabung recht wohl von einem Diebstahl herrühren, dessen Urheber später gehindert war, das Vergrabene wieder an sich zu nehmen, wornach es dann unbemerkt verschüttet wurde.

Jedenfalls ist der Fund durch die weite Periode interessant, der zwischen seinen ältesten und neuesten Bestandtheilen liegt.

Die gefundenen Gegenstände wurden von mir für den historischen Verein für Steiermark erworben und es ist auf diese Art für ihre Erhaltung vollständig gesorgt worden.

Scheiger.

***Gratz.** Anfangs März d. J. wurde bei der Grabung eines Canals nächst der Pfarrschule zu St. Andrä im Viertel St. Elisabeth zu Gratz ein Theil des aufgelassenen Kirchhofes, welcher noch im vorigen Jahrhunderte die Andreaskirche umgab, blossgelegt, und bei dieser Gelegenheit eine Menge von Gerippen und zu denselben gehörige Gegenstände aufgefunden.

Durch die Gefälligkeit des magistratischen Bauinspectors Joseph Winter erhielt ich dieselben zur Ansicht.

Sie bestehen aus Heiligenbildern und Wallfahrtsmedaillen, Crucifixen von Holz und Metall, Rosenkränzen, Armbändern, Resten von Kleidungsstücke und Todtenschmuck und einigen Münzen aus der Periode von 1570 bis 1760. — Interessant ist bei diesem Funde der Umstand, dass während die Holzgegenstände meistens gänzlich oder theilweise verfault, die Metallsachen meist sehr stark oxydirt sind, einige Papierbilder und kleine Drucksachen mehr oder weniger, zum Theil selbst vollkommen erhalten sind.

Eigentlich Merkwürdiges befindet sich bei diesem Funde nichts, doch wurde Sorge getragen die besterhaltenen Stücke desselben der Sammlung des Joanneums des localen Interesses wegen zuzuwenden.

Scheiger.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 2 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

Nº 7. **VI. Jahrgang.** **Juli 1861.**

Zur Festsellung der Bauzeit des Chores der Abteikirche zu Heiligenkreuz in Niederösterreich.

Von Joseph Feil.

Bei streng wissenschaftlichem Vorgange auf archäologischem Gebiete ist es zur Würdigung der älteren Baudenkmäler unerlässliche Aufgabe, über die Zeit der Erbauung und der wesentlichen Umstaltungen jedes solchen Objectes vollkommen quellensichere Daten zu gewinnen, soweit dieses nach dem Umfange des noch erreichbaren geschichtlichen Stoffes nur immer möglich ist. Die Anwendung der aus der eingehenden Betrachtung selbst grösserer Gruppen von Baudenkmälern abgeleiteten architektonischen Regeln über die Bauweisen verschiedener Zeitabschnitte, selbst wenn ihnen haltbare historische Beglaubigung zur Seite steht, kann für sich allein in keinem Falle unbeschränkt auf Bauobjecte aller Orte ausgedehnt werden; denn da die einzelnen Stadien bankünstlerischer Entwickelung sich nicht wie mit einem Schlage gleichzeitig in alle Länder hin verbreiteten und die Erfahrung zahlreiche Belege dafür liefert, dass in einzelnen Bezirken öfter mit grösserer Beharrlichkeit an älteren Bauformen festgehalten wurde, und nicht selten selbst im beschränkteren Kreise gewisse Eigenthümlichkeiten in der Anlage und im Zierwerke sich kundgaben, welche eben nur im engeren Gebiete längerhin stätig blieben, so ist es wichtig und von fruchtbarem Erfolge, mit unverdrossenem Eifer aus der Würdigung der einzelnen Baudenkmäler zu erforschen, von wo aus der jeweilige Anstoss zu solchen Abweichungen von bisher gewohnter Bauweise zunächst ausging, nach welchen Richtungen hin sie sich allmählich verbreiteten und wieder nach Ort und Zeit gewisse eigenthümliche, vom Kernpunkte abweichende Umwandlungen annahmen. Wie aber dieses Ergebniss nur durch sorgfältige architektonische und historische Würdigung einer grösseren Anzahl einzelner Objecte ermöglicht wird, so ist es auch unabweisbare Aufgabe, vom Einzelnen auszugehen, um erst allmählich synthetisch zu sicheren Schlüssen zu gelangen, keineswegs aber, wie es so oft geschehen, aus leichtfertig angenommenen Obersätzen mit rascher Folgerichtigkeit nach allen Richtungen hin zu analysiren. Wenn dagegen die Erbauungszeit einer hinreichenden Anzahl einzelner Denkmäler in bestimmten, enger abgegrenzten Bezirken in Uebereinstimmung mit der architektonischen Würdigung urkundlich sichergestellt ist, dann erst wird es mit grösserer Sicherheit möglich sein, auf das Alter anderer Bauwerke in demselben Bezirke, auch wenn hiefür kein hinlänglicher historischer Stoff zur Verfügung steht, durch sorgliche Vergleichung mit gleichartigen Objecten bestimmter Entstehungszeit zu folgern.

Bei solchem, allein streng wissenschaftlichen Vorgange können aber weder architektonische noch historische Kenntnisse, allein und einseitig angewendet, genügen, um zu sicheren Schlüssen zu gelangen; beide müssen vielmehr mit strenger Kritik Hand in Hand gehen, müssen die gegenseitigen Standpunkte achten und dürfen sich in anfangs zweifelhaften Fällen nicht früher zum Abschlusse der Forschung bequemen, als bis die geschichtlichen Quellenangaben mit den Regeln der architektonischen Würdigung in völlig beruhigenden Einklang gebracht sind. Wo sich die historischen Quellen für einzelne Fälle als durchaus unzureichend darstellen, muss dieses ehrlich eingestanden, und endlich dem Massstabe architektonischer Regelung das ausschliessliche Recht zugestanden werden. Aber hinwieder muss auch die rein archäologische Forschung mit gleicher Schärfe und Gewissenhaftigkeit vorgehen, und darf sich nur dann für berechtigt halten, ein sonst hinreichend sichergestelltes historisches Datum von der Bezugnahme auf ein bestimmtes vorhandenes Bauobject auszuschliessen, wenn es mit der Entstehungszeit des letzteren, nach eingehender vergleichender Prüfung durchaus nicht in Einklang gebracht werden kann; aber am allerwenigsten darf,

wenn sich nicht ein allzu augenfälliger Zeitabstand kundgibt, der blosse Hinweis auf Bauwerke aus grösserer Entfernung vorschnell zur Verwerfung einer historisch beglaubigten Angabe verleiten. Je grössere Sorgfalt und Eindringlichkeit demnach bei derartigen Untersuchungen geboten ist, um so schwieriger wird oft die Lösung dieser Aufgabe im Einzelnen bei der Armuth und Lückenhaftigkeit des vorfindigen historischen Materiales. Während namentlich geistliche Körperschaften in ihren Archiven zahlreiche Urkunden und in ihren Salbüchern vielfache Aufzeichnungen besitzen, welche Stiftungen und Schenkungen mit oft ermüdender Umständlichkeit verzeichnen, zeigt sich eben in Bezug auf die Zeit und die Mittel zur Ausführung der einzelnen Bauwerke an der Sammelstätte der Körperschaft nicht selten eine auffällige Dürftigkeit: kaum dass hie und da ein Ablass- oder ein Schenkungsbrief für einen bestimmt ausgesprochenen Zweck, nämlich milde Beitragsleistungen oder Gabungen zur Ausführung eines näher bezeichneten Baues, vereinzelte und oft nur höchst unsichere Haltpunkte darbietet. Wo sich aber gleichzeitige Aufschreibungen in Hauschroniken vorfinden, da bietet sich auch nicht selten ein grösserer Reichthum von Angaben über die Zeit der Erbauung, Umstaltung und beziehungsweise Einweihung bestimmter Bauwerke, die dann um so willkommener sind, je grössere Dürftigkeit im Allgemeinen an solchen Daten herrscht. Leider sind derartige Aufzeichnungen in den seltensten Fällen durch mehrere Jahrhunderte in ununterbrochener Reihenfolge, gleichzeitig fortgeführt, und die hierin sich kundgebenden Lücken bereiten dann bei solchen Untersuchungen nur um so grössere Schwierigkeiten und Unsicherheiten, eben wo es sich um's Einzelne handelt.

Ein solcher schwieriger Fall ist nun die Bestimmung der Zeit der Ausführung des Baues vom dermaligen Chor der Abteikirche zu Heiligenkreuz am Sattelbach in Niederösterreich, über dessen Vollendung und Einweihung ein an und für sich unangreifbar sicheres historisches Datum zu Gebote steht, dessen Anwendbarkeit auf das noch heute vorhandene Bauwerk aber in jüngster Zeit von competenten Seiten aus achtbaren Gründen entschieden in Abrede gestellt wurde.

Wenn wir diesen Fragepunkt hier noch einmal zur Sprache bringen, ohne dabei in der Lage zu sein, denselben dem endlichen Abschlusse zuzuführen oder auch nur näher zu bringen, so geschieht dieses nur im Grunde der Wahrnehmung, dass einzelne Glieder der bisher versuchten Beweisführung für eine jüngere als die bisher angenommene Entstehungszeit dieses Baues noch einer grösseren Festigung bedürfen, und ferne von jeder Anmassung, die vom architektonischen Standpunkte vorgebrachten gewichtigen Gründe etwa leichtfertig in ihrer Geltung unterschätzen zu wollen. Wir nehmen hierbei vielmehr den Vorgang der Civil-Processform in einer Angelegenheit auf, wo die Geschichte mit dem architektonischen Standpunkte sich in Streit befindet, wobei nach der gegenwärtigen Sachlage vom historischen Streittheile, als dessen Vertreter wir uns hiermit erklären, in der Replik auf einige Punkte noch eingegangen werden muss.

Wir recapituliren vorerst den Sachverhalt mit theilweise näherer quellengemässer Ausführung, als welche ihm bisher zu Theil wurde.

Die gleichzeitige Chronik eines Wiener Bürgers, Paltram's am St. Stephansfreithof (nicht des von König Rudolph I. wegen der beharrlichen Anhänglichkeit an König Otakar's Partei geächteten früheren Bürgermeisters von Wien, Paltram Vatzo) enthält über die Zeit der Einweihung des neuerbauten Chores der Abteikirche zu Heiligenkreuz folgenden ausführlicheren Bericht:

1295. *Eodem anno secunda dominica post pasca,* (17. April) *consecratus est chorus in Sancta Cruce, cum altariis circumstantibus et capella infirmorum a venerabilibus Bernhardo Pataviense... (Henrico) Seccoviense episcopis. Ad quam consecracionem tantus convenit populus, ut non solum totum claustrum sed et nemus circumquaque per dimidium milliare occuparet. Patuit eciam introitus omnibus super venientibus tam viris quam mulieribus per omnes officinas claustri per totam octavam dedicacionis* [1]). *Eodem tempore tanta fuit austeritas frigoris, ut nix et pluvia plurimos facerent defficere inibi venientes.* (Pez: Scriptores rerum Austr. I, 722 — 723; Pertz: Mon. Germ. hist. XI, 718).

Die Urschrift dieser Wiener Chronik befindet sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, Nr. 352 (früher Salisb. 416) und umfasst die Jahre 1267 — 1307 mit einer späteren Fortsetzung bis zum Jahre 1327. Die Gleichzeitigkeit der Aufschreibung, die mit allen anderen Angaben jener Zeit vollkommen im Einklange stehende Umständlichkeit und Ausführlichkeit der Aufzeichnungen dieser Chronik, die vielen Einzelheiten, welche sie enthält und die eben nur einem in der Hauptstadt Österreichs Ansässigen

---

[1]) Nach der Strenge der Ordensregel des heil. Benedict, zu welcher sich auch die Cistercienser bekannten, war bekanntlich Laien, insbesondere dem weiblichen Geschlechte der Eintritt in ein solches Ordenskloster oder in die Kirche desselben auf das strengste verboten. Eine Ausnahme hiervon während der Octave der Einweihungsfeier eines neuen Kirchenbaues in der Abtei hatte das General-Capitel des Cistercienser-Ordens vom Jahre 1157 (n. 10) festgesetzt: *Novem dies possunt feminae nostras intrare basilicas, cum noviter dedicantur* mit der obigen Chronikstelle vollkommen übereinstimmend. Dagegen wurde in den Capitelbeschlüssen noch öfters gegen jeden Frauenbesuch ausser solchen Ausnahmsfällen auf das entschiedenste geeifert, z. B. 1193 (n. 6.): *Si contigerit mulieres abbatiam ordinis nostri ex consensu intrare, ipse abbas à patre abbate deponatur absque retractatione. Et quicunque sine conscientia abbatis introduxerit, de domo ejiciatur non reversurus, nisi per generale capitulum. Et quoque modo intraverint, excepto dedicationis tempore, quamdiu ibi fuerint, divina in eodem loco nullatenus celebrentur;* ferner 1195 (n. 22): *Abbas de Veteri-villa, cujus novam domum ingressae sunt mulieres, tribus diebus sit in levi culpa, uno eorum in pane et aqua;* so auch 1192, n. 20. (Martene u. Durand: „Thesaurus novus anecdotorum“ IV, 1247, 1273, 1276, 1280.

mit solcher Bestimmtheit bekannt sein konnten, stellen die völlige Glaubwürdigkeit der obigen Anführung in Beziehung auf Heiligenkreuz um so mehr ausser allen Zweifel, als dieselbe Thatsache in ihrem allmählichen Anwuchs auch durch urkundliche Stellen aus den Stifts-Archivalien bekräftiget wird, so dass diese Stelle selbst einer auf die äusserste Spitze getriebenen historischen Skepsis unangreifbar bleiben muss. So finden sich aus der Zeit des Baues des neuen Chores zu Heiligenkreuz bestimmte hierauf Bezug nehmende Ablassbriefe, so z. B. jener des Erzbischofs von Salzburg vom 10. November 1288, zu Gunsten jener, *qui in die consecracionis monasterii et noui chori sancte crucis in Austria ord. Cyst. Pataniens. dyoc. et per octauam, et singulis annis solummodo in die dedicacionis ibidem conuenerint et eidem ecclesie manum porrexerint adiutricem*, und ein zweiter von sechs Bischöfen ausgefertigter Indulgenzbrief vom 23. August 1290, worin es insbesondere heisst: *aut qui... maxime in presenti ad structuram chori quem contributione elemosinarum christi fidelium mediante dicti fratres (ord. Cist. ad s. crucem Patau. diocesis) religiosi, in nouum opus laudabiliter intendunt erexere, manus porrexerint adiutrices.* (Weis: Urkunden des Cist. Stiftes Heiligenkreuz im W. W. in „Fontes rerum Austr.“ 2. Abth. XI, 256, 264). Es ist hierdurch urkundlich erwiesen, dass damals nicht etwa eine blosse Umstaltung oder Ausbesserung am Chore der Stiftskirche zu Heiligenkreuz, sondern ein ganz neuer Bau dieses Chores im Zuge war, und dass die Zeit der Vollendung dieses Neubaues mit jener der oben erwähnten feierlichen Einweihung desselben am 17. April 1295 vollkommen im Einklange steht, zumal, als von da ab nicht eine einzige urkundliche Erwähnung von dem etwa noch späterhin in Ausführung begriffenen Baue dieses Chores mehr auftritt. Übrigens beweiset auch der Umstand, dass zur Zeit dieser Einweihungsfeier Kloster und Kirche dem allgemeinen Besuche mit Einschluss der Frauen durch neun Tage offen stand, dass ein völlig neuer Bau eingeweiht wurde, da bei einer blossen Umstaltung der inneren Einrichtung desselben, nach den oben in der Anmerkung berufenen strengen Ordenssatzungen, im letzteren Falle diese ganz ausnahmsweise Gestattung durchaus nicht hätte stattfinden dürfen. Von einem späteren neuerlichen Umbaue dieses Chores, oder auch nur von einer theilweisen Zerstörung desselben, welche nothwendig einen neuen Bau desselben bedingt hätte, findet sich nirgends auch nur die leiseste Spur; keine Chronikstelle, keine Urkunde enthält hierüber irgend eine Andeutung. Gleichwohl bleibt durch dieses Schweigen in gleichzeitigen schriftlichen Aufzeichnungen die Möglichkeit eines solchen Ereignisses nicht ausgeschlossen [1]), so wenig übrigens nach dem dermaligen Standpunkte der Forschung der Wahrscheinlichkeit des späteren Auffindens irgend einer darauf hinweisenden gleichzeitigen Aufzeichnung auch nur der entfernteste Haltpunkt zur Seite steht. Es sind nämlich jetzt endlich sämmtliche Urkunden der Abtei Heiligenkreuz bis zum Jahre 1400 (Fontes l. c. XI und XVI) in ununterbrochener Reihe veröffentlicht, und in diesen ist nicht die geringste Spur von einem späteren neuerlichen Umbau des Chores zu finden, was um so mehr auffallen muss, als die Urkunden, je später, um so zahlreicher werden, während sich in den früheren, der Zahl nach spärlicheren Urkunden doch zwei Ablassbriefe vorfinden, welche auf den 1295 vollendeten Bau zweifellosen Bezug nehmen. Vom historischen Standpunkte allein, kann daher nach dem dermaligen Ergebnisse der Forschung nicht das geringste Zugeständniss für eine spätere Zeit der Ausführung des dermal noch vorhandenen Chores der Heiligenkreuzer Stiftskirche gemacht werden.

Und dennoch ist nicht zu läugnen, dass der Anblick dieses Gebäudetheiles, nach Anlage und Ausschmückung selbst in dem minder baukundigen Beschauer den Eindruck einer späteren, als von 1295 datirenden Bauzeit hervorruft. Wenn nun auch in den älteren Beschreibungen von Heiligenkreuz [1]) aus der Zeit, wo die kunstarchäologischen Forschungen in Österreich noch in embryonischer Entwickelung lagen, im unbedingten Vertrauen auf die historisch erwiesene Einweihung im Jahre 1295, dieses Jahr, als dasjenige der Vollendung des noch heut zu Tage vorhandenen Chorbaues angenommen wurde, so hat doch bereits der kundige Primisser (in Hormayr's „Archiv“ 1821, 439) die Ausführung dieses Baues entschieden dem XIV. Jahrhunderte zugewiesen. In jüngster Zeit ist die Frage der Entstehungszeit dieses Chores Gegenstand der Untersuchung von vollkommen competenten Autoritäten geworden.

Heider hat in den von ihm und von Eitelberger herausgegebenen „Mittelalterlichen Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates“ (Stuttgart 1855—1859, 2 Bde.), I, 46—47 diesen Bau als dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts angehörig bezeichnet, dagegen aber Kugler in der „Geschichte der Baukunst“ III, 305—307, wieder die frühere Annahme des Jahres 1295, als der ohne Zweifel

[1]) Herrgott's Taphogr. I, praef. XIV. bemerkt allerdings von diesem *novus chorus* Folgendes: *qui anno quasi ducentesimo post primi templi aedificationem, adeoque inchoato iam sec. XIV. veteri choro annexus est spatiosior, ceterum Gothico pariter ritu constructus*; allein einen Beweis für diese Annahme bringt er nicht.

[1]) So Köpp v. Felsenthal in den „Hist. mahler. Darstellungen aus Österreich“ 1814—1824, I, 96 und Koll im „Stift Heiligenkreuz“ 1834, 38, jedoch beide mit der irrigen Angabe 1285 statt 1295; Keiblinger in Kaltenbäck's Zeitschrift 1835, 58; Feil in Schmidl's „Wiens Umgebungen“ III (1837), 339, 349; und Heider „Die roman. Kirche zu Schöngrabern“ 1855, 92, 94. Weidmann setzt in seinen „Wiens Umgebungen, histor. mahlerisch geschildert“ I (1823), 131 diesen Bau gar erst in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts, und Koll hat (Kaltenbäck l. c. 1837, 397) in unerklärlicher Befangenheit gegen den bestimmten Wortlaut der bezüglichen Chronik-Stelle die Zeit der Einweihung dieses Chores 1295 nicht nach Ostern gelten lassen wollen, sondern auf den Neujahrstag versetzt!

feststehenden Zeit der Vollendung des Chores vertreten. Endlich hat Architekt August Essenwein das entscheidende Wort ergriffen und „die Zeitbestimmung des Chores der Kirche und des Dormitoriums zu Heiligenkreuz bei Wien" in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission" IV, 313 — 322 zum Vorwurfe einer kritischen architektonischen Untersuchung gewählt, in Folge deren er zum Schlusse gelangt, dass die Architectur dieses Chores dem Ende des XIV., spätestens dem Anfange des XV. Jahrhunderts entspricht, welcher Ansicht auch Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste" VI. 325, beitritt. Essenwein fügt diesem Ergebnisse die allerdings stark zuversichtliche Bemerkung bei: „und vor der Macht dieses Beweises müssen alle scheinbaren Gegengründe als unhaltbar bezeichnet werden, ob sie sich anders auslegen lassen oder nicht". — —

Gegenüber solchem, fast terroristischem Ausspruche bedarf es bei minderem Selbstvertrauen gewissermassen der Überwindung einer Art von Scheu, wenn dennoch der Versuch gewagt werden soll, die theilweise Schwäche einzelner Glieder der Beweisführung nachzuweisen. Es muss sich wiederholt vor allfälliger Zumuthung der Anmassung verwahrt werden, als wolle durch die nachstehenden Bemerkungen das Endergebniss angefochten werden, zu welchem der, mit dem Wesen der mittelalterlichen Architectur durch eingehende Studien und reiche Erfahrung innigst vertraute Herr Verfasser gelangt ist. Bei aller Anerkennung der gediegenen Kenntnisse desselben und bei ungeheuchelter persönlicher Achtung kann gleichwohl im rein wissenschaftlichen Interesse der Aufforderung nicht widerstanden werden, die vom historischen Standpunkte aus sich darbietenden Gegenbemerkungen gegen einzelne Aufführungen und Behauptungen des Herrn Verfassers öffentlich auszusprechen und darzuthun, dass in dieser schätzbaren Untersuchung wohl nur das architektonische Moment mit aller gründlichen Schärfe geltend gemacht, zur Überspringung der auf rein geschichtlichem Gebiete sich, wenn auch vielleicht nur scheinbar, entgegenstellenden Klippen aber dennoch ein allzu leichter Ansatz genommen wurde, um sie bereits als überwunden betrachten zu können.

Essenwein gibt zu, dass Einzelheiten an diesem Bauwerke allerdings beim ersten Anblicke das Gepräge des XIII. Jahrhunderts zeigen, so namentlich die Zweitheilung der Kreuzgewölbkappen im Seitenschiffe behufs der Herstellung eines Zwischenpfeileransatzes an der Wand; — die schmucklosen Dienstcapitäle an den Pfeilern und das, die übrigen Pfeilergliederungen abschliessende Kämpfergesimse, — das Motiv der Consolen zwischen den Fenstern, — endlich das Masswerk an den Fenstern; es wird jedoch dem daraus etwa abzuleitenden Einwurfe gegen die Annahme eines späteren Zeitpunktes der Ausführung des Gesammtbaues schon im vorhinein dadurch begegnet, dass derartige Constructionen auch später noch vorkommen, und dass sich eben hier an ihnen theilweise wieder solche Ansätze kundgeben, welche eben für ein jüngeres Alter sprechen.

Als directe Hauptbeweisgründe für die spätere Ausführung dieses Baues werden vom Herrn Verfasser folgende Momente angeführt: vor Allem die Art der Gliederung der das Schiff trennenden Pfeiler mit Anwendung der, auch den Gewölbrippen entsprechenden birnförmigen Dienste; die Construction des Pfeilerfusses, — das Profil der Arcadenbogen und Diagonalrippen mit dem Birnstab, — das Sockelprofil und die Gliederung unter dem Wasserablauf, endlich die Folgerung aus einer Abbildung des älteren Chores der Kirche auf einem Glasgemälde im Brunnenhaus zu Heiligenkreuz. Der wesentlichste Einwurf gegen die Annahme der Vollendung des Baues im Jahre 1295 führt sich endlich zumeist auf die, nur einer späteren Zeit entsprechende Anlage und Gliederung der Pfeiler, dann auf die Anwendung von birnförmigen Diensten und Gewölbrippen zurück, denn bei den übrigen Beweismitteln heisst es nur, dass die hervorgehobenen Constructionen erst später häufiger und allgemeiner vorkommen. Zur Bekräftigung dieser Gründe werden Beispiele von ähnlichen Bauwerken in und ausserhalb Österreich angeführt, bei den Zeitangaben aber leider nirgends die Urquellen, sondern blos die Anführungen in anderen kunsthistorischen und Sammelwerken berufen, so dass sich bei dieser Beweisführung dennoch hie und da eine petitio principii einschleicht.

Wir wollen nun von dem oben angedeuteten beschränkteren Standpunkte aus unsere Gegenbemerkungen zu einigen Anführungen in dem besprochenen Aufsatze zu begründen versuchen.

S. 317 wird erwähnt, dass die am Heiligenkreuzer Chor wahrnehmbare Anordnung der auf einer Console beginnenden Dienstgliederung, in der Salvatorcapelle im Rathhause zu Wien eine interessante Parallele finde. Hier wie dort sei die Dienstgliederung bis über das Kaffsimse herab gezogen, beide haben ähnliches Profil, kurz die ganze Gliederung in beiden Bauten habe so viel Ähnlichkeit, dass beide als ziemlich gleichzeitig betrachtet werden müssen. Für die Rathscapelle bestehe jedoch sichere Nachricht, dass sie 1360 — 1361 erbaut wurde. — Allein die Geschichte dieser letzteren Capelle ist bereits durch Fischer, Bergenstamm, Hormayr u. s. w. aufgehellt und die „Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien" II. 189 — 227 enthalten eine umständliche Darstellung der Salvatorcapelle im Wiener Rathhause mit quellengemässen geschichtlichen Notizen von Lind, deren Ergebniss aber nicht ganz zur obigen Anführung Essenwein's stimmt. Wir führen die für diesen Fragepunkt massgebenden Daten hier etwas umständlicher aus, als es in Lind's Aufsatze der Fall ist, um die bezüglichen

urkundlichen Stellen in ihrem Wortlaute für die kritische Würdigung des Sachverhaltes zu verwerthen. — Es steht urkundlich erwiesen fest, dass die, ursprünglich unserer lieben Frau und Jungfrau Maria geweihte, und erst 1515 zu unserem Herrn „St. Salvator" benannte Capelle eine Stiftung der, einer ritterlichen Wiener Bürgerfamilie angehörigen Brüder Otto und Haymo ist, und dass sie, als Hauscapelle, im ersten Stockwerke des Hauses dieses Brüderpaares bereits im Jahre 1301 bestand. (Lind l. c. Reg. Nr. 27 und Fischer: Brevis not. Urb. Vind. I, 174—180). Der Bischof Peter von Basel als oberster Pfleger und Verweser der St. Stephanskirche in Wien bestätigt unterm 2. Juni 1301 *dem erbârn Ritter hern Otten, hern Haimen Enenkel von wienne,* dass die Capelle, die Otto *gestift vnd gepawen hat an seinem horse, in Eren Gottes vnd vnser vrowen . . . gevreiet werde van der pharre chirchen sand Stephans ze Wienne.* (Hormayr: Wien. VII. UB. 208 — 209). In einem Ablassbriefe desselben Bischofs Peter zu Basel, des bekannten Todfeindes des Habsburgischen Hauses, vom 3. Juni 1305 wird diese Capelle als *capella beate virginis Marie noue structure in ciuitate winensi* bezeichnet. (Hormayr: Taschenbuch 1843, 378). Also war der Bau dieser Capelle 1301 gewiss schon vollendet. In diesem Zustande verblieb sie auch nachdem der römische König Friedrich am 12. Mai 1316 *Otten Haimen Bruder Hus mit Capelle, mit stift, mit gelt vnd mit allem so darzů gehoret* dem Rathe und der Gemeinde zu Wien *ergeben* hatte. („Notizenblatt f. Kunde öst. Gesch. Quellen", I. 299; Hormayr l. c. 212—213). Nun erst dem öffentlichen Gottesdienste gewidmet, machte die, zumal älteren und gebrechlicheren Leuten beschwerliche Zugänglichkeit der Capelle, die im ersten Stockwerke über einer, zwei Gassen verbindenden Durchfahrt gelegen war, das Bedürfniss einer Umstaltung dieser Capelle fühlbar. Der Wiener Stadtrath hatte demnach, über nachdrückliche Vorstellungen des Caplans Jakob Poll, im Herbste des Jahres 1360 beschlossen, die bisherige Durchfahrt unterhalb der Capelle anderswohin zu verlegen, und die so gewonnene Räumlichkeit derart für die Capelle zu verwenden, dass der Boden der Capelle von seiner bisherigen Lage im ersten Stockwerke nunmehr bis zur Erde herabgelassen werde. Die Gemeinde trat demnach den im Rathhaus gelegenen Keller, dann den Gang und die Durchfahrt unterhalb der Capelle, nach deren Länge und Breite, zur Erweiterung derselben nach ihrem Höhenmasse ab [1]).

Dass damals diese bauliche Umstaltung bereits in Angriff genommen war, beweiset der Umstand, dass der Caplan Jakob Poll zu jener Zeit bereits 50 Pfund Wiener Pfennige für den Bau verwendet hatte [1]).

Herzog Rudolph IV. bezeugt in einer Urkunde, Wien 29. April 1361, *daz wir angesehen haben genstleklich den nutz vnd frumen der Chapell ze Ottenhaim, gelegen ze Wyenn nebent dem Rathause, vnd ouch merung Gottes dienstes, die beschehen mugent von der ordenung vnnd von dem Paw, den der erber vnser getrewer andechtiger Jacob der Poll, zu disen zeiten Chaplan daselbs, getan hat vnd tut an derselben Chapell, den wir selber beschawet haben,* und bestätigt die in der angeführten Urkunde vom 26. October 1360 enthaltene Abtretung des Kellers u. s. w. mit der Weisung, *daz der Ganch vnd die Durichuart, die der egenante Jacob der Polle . . . auch gemacht vnd gelait hat nebent der Chapell durch, da Merten des kramer haus gewesen ist, fürbazz eweklich da beleibe, geöbet vnd gehalten werden* [2]).

Nach dem Wortlaute dieser Urkunde war der im Herbste 1360 begonnene und nun im Frühjahre 1361 wieder aufgenommene Umstaltungsbau „an" der Capelle damals noch im Zuge. Der Winter dürfte vielleicht eine längere als sonst nöthige Unterbrechung des Baues bedingt haben, da in jenem Jahre, nach dem Zeugnisse alter Chronisten, eben grosse Kälte herrschte. (Pilgram: „Über das Wahrscheinliche der Wetterkunde" I, 93).

Ungefähr ein Jahr seit dem Beginne dieses Umstaltungsbaues war derselbe sammt der inneren Einrichtung

[1]) *1360, October 26. (des montags vor sant Simons vnd sant Judas der heiligen Zwelifpoten tag). WIR Hainolt der Schuchler ze den zeiten purgermaister vnd der Rat mit sampt der gemayn der stat ze Wienn vergehen offenleich mit disem brief, daz wir . . . geben haben vnsern cheler gelegen in vnserm Rathaus ze wienne vnd den Ganch vnd die durichvart dabey, als veer lanch vnd prait die chappel da selbe dar aufleit, durch der notdurft willen alter vnd chrancher lewt di hochste Stieg nicht gen noch gesteigen mugen, Also mit ausgenommener Redd, daz man die podem in derselben chapellen nider lazzen soll vntz auf die Erd, Got vnd vnser vrown vnd allen heyligen ze lob vnd ze Ern, der vorgenanten capellen vnserer vrown hern Ottenheim stiftung seligen vnd irn chapplan vnd verwesern, der vorgenanten Chappelln nutz vnd frum ze volfüren da mit vnd auch da bey furbaz ewichleich ze beleiben vnd daz diser Gab furbaz stæt vnd vnzebrochen beleib, dar umb geben wir der vorgenanten vnserer chapellen vnd allen irn chapplanen vnd verwesern disen brif zu einem offen vrchund vnd warn gezeugnusse diser sach versigelt mit vnserer stat grozzen anhangunden Insigel.* (Pergament-Urkunde im Stadtarchiv. Siegel abgerissen. Regest n. 121 bei Lind l. c. mit der falschen Datirung 28. October.)

[1]) *1360, October 27. (an sand Symons vnd sand Judas abent der heiligen Zwelifpoten). Ich Jacob der Polle zu den zeiten chapplan der chappeln vnser vrowen in der purger Rathaus ze wienne herrn Otten-Haymen stiftung vergich vnd Tun chunt. . . , daz mir mein vetter Lienhart der Polle gegeben hat funfczich phunt beraiter wienner pfenning die ich zu der egenanten meiner chappelln verpawt han, do ich si auf die Erd nidergelegt han, mit der beschaidenhait, daz ich für mich vnd für alle mein nachchomen, die der selben meiner chapellen nach mir chapplan werdent, mich des mit meinen Trewn an aides gewaer verlübt vnd verpunden han, daz wir von den gütern, die zu der selben meiner chappellen gehorent, fürbas ewichleich in der selben capellen alle Jar vier Jahrtag begen sullen, . . . seinem vater Nichlasen dem Pollen, . . . vrun Christain meines vettern Lienharts muter, . . . nichlasen den Smautzer, meins vettern Lienharts swaher, . . . vrun Margreten, meines vettern Lienharts swester, weiln des vorgenanten Smautzer Hausfrow . . .* (Pergament-Urkunde mit 3 Siegeln im Stadtarchiv. Lind l. c. Regest Nr. 120.)

[2]) Hormayr: Wien VIII. UB. 192 — 193. Die hier angeführten Textstellen wurden buchstäblich getreu nach dem Originale im Wiener Stadtarchiv gegeben.

vollendet. Am 14. November 1361 [1]) wurde die feierliche Einweihung dieser *capella edificata et constructa de novo* und der in derselben errichteten drei Altäre durch den Patriarchen von Aquileja, einen Erzbischof und zwei Bischöfe vorgenommen. Wenn wir den klar ausgesprochenen Zweck dieses Umstaltungsbaues nach den darauf bezüglichen Urkunden in's Auge fassen, so ergibt sich, dass damals keineswegs ein ganz neuer Aufbau der Capelle stattfand, sondern dass die früher im ersten Stockwerke befindliche Otto-Haim'sche Hauscapelle aufrecht blieb, und nur ein Vertiefungsbau insoferne stattfand, *daz man die podem in derselben chapellen nider lazzen sol untz auf die Erd*, oder wie es in einer anderen Urkunde heisst, dass die Capelle *auf die Erd nidergelegt* wurde, d. i. dass man den bisherigen Boden dieser Capelle im ersten Stockwerke durchbrach, den, dem Umfange der Capelle (*als verr lanch und prait die capell dar auf leit*) entsprechenden Raum der bisherigen Durchfahrt unter der Capelle in jenen der letzteren einbezog, sonach den Boden derselben auf die Erdfläche herab verlegte und nunmehr in dieser vertieften Lage die drei neuen Altäre errichtete. Der scheinbar diesen urkundlichen Angaben widersprechende Ausdruck im Einweihungs- und Ablassbriefe vom 14. November 1361: *capella edificata et constructa de novo* kann daher offenbar nur in dem, jenem Vertiefungsbaue entsprechenden beschränkteren Sinne, und mehr vom kirchlichen Standpunkte aus genommen werden, wo, nach der Entweihung der bisherigen Capelle und nach dem Abbrechen der, den gottesdienstlichen Verrichtungen gewidmeten inneren Einrichtung derselben mit Einschluss des Altares, Baulichkeiten vorgenommen wurden, die durch die Aufrichtung neuer Altäre an ganz anderer Stelle den gottesdienstlichen Verrichtungen einen völlig neuen Platz angewiesen hatten, so dass dieser Umbau der Einweihung ebenso bedurfte, als wenn ein vom Grunde bis zum First völlig neuer Bau aufgeführt worden wäre. Und in der That, wenn man den Capellenbau in Augenschein nimmt, der mit Ausnahme der Durchbrechung des Bogens in der, nunmehr die später zugebaute Capelle mit der älteren verbindenden Seitenwand noch jetzt in seiner Wesenheit unversehrt erhalten ist, so fällt auf den ersten Blick die unverhältnissmässige Höhe der Capelle zu ihrem Lang- und Breitenmasse auf, sowie die bedeutend hohe Lage der Fenster. Wenn man ferner bei näherer Betrachtung der Construction und Auszierung wahrnimmt, dass der untere, dem Höhenumfange der früheren Durchfahrt entsprechende Raum dieser Capelle nur kahle, nackte Wände ohne alle weitere bauliche Ausschmückung darbietet; wenn man erwägt, wie verhältnissmässig geringe die Höhe des Erdgeschosses beziehungsweise der Durchfahrt eines damaligen Wiener Hauses war, und dass die Lage der Fenster und des Kaffsimses im vorhandenen Bau-

[1]) Diese, bisher noch nirgends veröffentlichte Urkunde, deren Original sich im Wiener Stadtarchiv befindet, soll hier, als eines der wichtigsten Documente für die Geschichte dieser Capelle, um so eher dem ganzen Inhalte nach mitgetheilt werden, als eben heuer volle fünf Jahrhunderte seit diesem Einweihungsfeste abgelaufen sind. Sie lautet:

Uniuersis christi fidelibus ad quos presentes peruenerint Ludowicus dei gracia sancte Sedis Aquilegensis Patriarcha, Ingyas eadem gracia Archiepiscopus Sylefriensis, Johannes Garkensis et Bartholomeus Caprolunus eiusdem domini Patriarche in pontificalibus Vicarius generalis, eadem gracia Ecclesiarum Episcopus Salutem in domino sempiternam. Virgo serenissima graciarum fons et virtutum omnium operatrix tanto deuocius tantoque feruencius est creaturis omnibus preconijs et laudibus extollenda, quanto sue humilitatis meritis virgo verbo concipiens et post partum virgo permanens aput benedictum ventris sui fructum Jhesum Christum super choros angelorum meruit exaltari. Cum itaque ipsa pro nobis aduocata nostra aput eundem filium suum iugiter et sedule interpellet, dignum credimus, ut ad eius honorem et laudes deuotorum et fidelium animos incitemus, firmam spem fiduciamque tenentes, quod eius precibus placatum Iudicem pijssimum exhibebit, Est enim illa Regina, quam prediximus, que sua pulchritudine et dulcedine Stellas Solem et Lunam superat et inter cetera resplendet et que preces suas aput filium suum dominum nostrum ihesum pro nobis peccatoribus cottidie conatur porrigere, a christi fidelibus deuotissime honoranda. Intendentes itaque, ut Capella fundata a Strenuis militibus Haymane et Ottone fratribus necnon Ciuibus Wyennensibus sua in domo Consulum de Wyenna Pataviensis diocesis, edificata et constructa de nouo sub vocabulo et nomine gloriosissime virginis Marie matris christi, quam hodie cum dictis Archiepiscopo et Episcopis confratribus nostris et alijs pluribus Ecclesiarum prelatis in honorem eiusdem beatissime virginis Marie cum tribus altaribus in eadem edificatis, Primum videlicet in honorem ipsius beatissime virginis gloriose, Secundum in honorem omnium apostolorum et Tercium in honorem sancti Leonhardi et Judoci confessorum et sancte Dorothe virginis, sollempniter consecrauimus, a christi fidelibus deuotissime honoretur et diuinis officiis et alijs caritatis operibus laudabiliter exerceatur, Et cupientes eciam per spiritualium donorum largiciones predicta augeri et felix suscipere incrementum, de omnipotentis dei misericordia atque predicte beatissime virginis gloriose Marie matris eius, Necnon sanctorum apostolorum Petri et Pauli et Hermacore et Fortunati patronorum nostrorum Omniumque Sanctorum et Sanctarum, dei meritis et intercessione confisi, Omnibus vere penitentibus et confessis, qui eandem Capellam et predicta altaria In sollempnitatibus Natiuitatis domini, Circumcisionis, Epiphanie, Resurrectionis, Ascensionis dominice, Penthecostes et Trinitatis et in quatuor solempnitatibus predicte gloriose virginis Marie Et sancti Johannis baptiste, Sancti Michahelis, In festiuitatibus omnium apostolorum, quatuor Euangelistarum, Quatuor sancte matris Ecclesie doctorum, videlicet Ambrosii, Gregorij, Jeronimi et Augustini, Sanctorum confessorum Nycolay et Martini, In festiuitatibus sanctorum Martirum Stephani, Laurencij, Vincencij, Geruasij, Prothasij, Viti et Modesti, In festiuitatibus sanctarum Marie Magdalene, Katherine, Agnetis, Lucie, Agathe, Cecilie, Elizabeth, Marthe, Dorothee et Vrsule, In die consecrationis ipsius ac in omnibus dominicis per totum Circulum anni deuote uisitauerint ac missis celebrandis ibidem deuote interfuerint, Et qui ad dictam Capellam et predicta altaria de bonis sibi a domino collatis manus porrexerint adiutrices, Nos Ludowicus Patriarcha predictus unum annum et Quadraginta dies, nomine nostro et nomine Suffraganeorum nostrorum, qui sunt xvj numero, scilicet Cumanensis, Mantuanensis, Veronensis, Vicensis, Paduanensis, Taruisinensis, Tridentinensis, Feltrensis, Cenetensis, Concordiensis, Tergestinensis, Justinopolitanus seu capitis ystrie, Parentinensis, Emonensis seu Ciuitatis noue Polensis, Petenensis pro singulo ipsorum alias xl, Et nos Ingyas Archiepiscopus predictus Et Johannes ac Bartholomeus Episcopi predicti singuli nostrum Quadraginta dies de iniunctis eis penitencijs misericorditer in domino relaxamus Et omnes indulgencias ante uel primitus ipsi Ecclesie concessas quantum possumus ratificamus et approbamus. In quorum omnium testimonium presentes fieri iussimus nostrorum Sigillorum appensione munitas. Datum Wienne Pataviensis diocesis die Quartodecima Nouembris Anno domini Millesimo Trecentesimo Sexagesimoprimo, Indictione Quartadecima. — Pergament-Urkunde mit drei wohlerhaltenen Siegeln. Als Regest, mit der falschen Datirung 15. Mai statt 14. November, flüchtig angeführt bei Lind l. c. Nr. 130.

mit der architektonischen Anlage dieser Capelle, als sie sich im ersten Stockwerke befand, noch wohl in Einklang gebracht werden kann, so spricht auch das noch vorhandene Gebäude für den urkundlich angedeuteten Vertiefungsbau, keineswegs für einen völligen Neubau der Capelle, welcher dem Ganzen wohl sicher ein besseres Ebenmass gegeben hätte, und welcher, mit Einschluss der Vollendung der inneren Einrichtung und der Herstellung von drei neuen Altären, wohl eine längere Dauer als den Zeitumfang von höchstens zehn Monaten, welcher nach den urkundlichen Angaben angenommen werden darf, in Anspruch genommen hätte. Alles zusammengefasst, berechtigt ohne Zwang zu dem Schlusse, dass in dem Bauwerke dieser Capelle, von der für die Höhe der früheren Durchfahrt in Abschlag zu bringenden Räumlichkeit ab nach aufwärts, noch die (1301 gewiss schon vollendete) ältere Capelle erhalten ist. Die grosse Einfachheit der inneren Auszierung der Fenster und ihres Masswerkes, der Gliederung der Gewölbträger und der völlig gleichförmig sich fortsetzenden Quergurten, wiewohl schon mit Anwendung des Birnstabes, dann des Kaffsimses und der unterhalb der letzteren auslaufenden Consolen u. s. w., nöthigt keineswegs zur Annahme, dass bei Gelegenheit des Vertiefungsbaues von 1360 — 1361 auch constructive und ornamentale Umänderungen im Bauwerke des oberen Theiles der Capelle vorgenommen wurden. Die Möglichkeit ist zwar keineswegs ausgeschlossen, dass die Fenster der Capelle, wie sie sich ursprünglich im ersten Stockwerke befanden, bei Gelegenheit dieses Erweiterungsbaues nach abwärts verlängert und dem entsprechend die Schildbogenträger und das Kaffsimse ebenfalls in tieferer Lage angebracht wurden; allein wahrscheinlich ist diese Annahme keineswegs. Abgesehen von der nicht unerheblichen Schwierigkeit, zu diesem Behufe theilweise das Steinwerk eines Quarderbaues auszubrechen und neue vorspringende Werkstücke in den alten Bau einzusetzen und diese dann entsprechend auszumeisseln, was der leichteren Ausführung wegen gewiss noch zu jener Zeit geschehen wäre, wo der bisherige Boden der Capelle nicht durchbrochen war; absehend von der grossen Unwahrscheinlichkeit, dass man bei Gelegenheit jenes, so rasch als möglich ausgeführten Umbaues, aus blosser Vorliebe für die Anwendung einer etwas moderneren Construction, den Birnstab nachträglich angebracht habe, so ist urkundlich erwiesen, dass dieser Umbau zunächst mit der Durchbrechung des Bodens begonnen wurde; denn, wie oben nachgewiesen, wurde gleichzeitig mit Abtretung der Räumlichkeit unterhalb der bisherigen Capelle der Umstaltungsbau angefangen, und Caplan Jacob Poll bezeugte schon unterm 27. Octob. 1360, dass er damals bereits 50 Pfund Wiener Pfennige auf den Bau dieser Capelle verwendet hatte, „als er sie auf die Erde niedergelegt hat". Wenn daher Essenwein in der Dienstgliederung und im Kaffsimse der Salvatorcapelle so grosse Ähnlichkeit mit den gleichartigen Theilen des Heiligenkreuzer Chores erkennt, dass beide ziemlich gleichzeitig ausgeführt sein müssen, so hat er, wie es scheint, wenigstens durch die Herbeiziehung dieses Beispieles seiner Beweisführung theilweise die Spitze abgebrochen. Denn nach dem hier Angeführten befindet er sich in der unausweichlichen Alternative, entweder zuzugestehen, dass der ältere, nunmehr obere Theil der Capelle, welcher allein ornamentale Constructionen enthält, vom ursprünglichen, 1301 gewiss schon vollendeten Baue herrührt, in welchem Falle, eben nach den von ihm hervorgehobenen Analogien zwischen dieser Capelle und dem Heiligenkreuzer Chore, die Zeit der Ausführung des letzteren viel näher mit dem von ihm bestrittenen Jahre 1295 zusammenfällt, oder er muss nachweisen, dass gerade die von ihm zur Darthuung der wechselseitigen Ähnlichkeit der Construction hervorgehobenen Einzelheiten beim Umbau von 1360 — 1361 neu ausgeführt wurden. Da jedoch dieser Nachweis aus den vorhandenen urkundlichen Angaben nicht wohl geführt werden kann, indem diese einer solchen Annahme viel mehr widersprechen, so ist diese Beweisführung lediglich wieder nur durch die Hinweisung auf architektonische Analogien mit anderen kirchlichen Bauten in Österreich möglich, wo aber die eben zur Frage kommenden Bauformen in der Salvatorcapelle zum mindesten den Werth ihrer Geltung als unmittelbarer Beweisgrund eingebüsst hätten. Ferne davon, durch diese Einwürfe das Hauptgewicht der Essenwein'schen Beweisführung erschüttert zu finden, können wir doch diese Berufung auf die Salvatorcapelle zur Feststellung der Bauzeit des Heiligenkreuzer Chores nicht als ein hinreichend festes Glied der Beweiskette anerkennen.

S. 318 wird bemerkt, dass die Glasgemälde in den Fenstern dieses Chores, die offenbar dem Ende des XIII. oder spätestens dem Anfange des XIV. Jahrhunderts angehören [1]), die Lösung des Räthsels der scheinbar älteren Motive des Masswerkes geben, indem letztere so componirt werden mussten, dass die älteren Glasgemälde füglich eingesetzt werden konnten. Allein die Annahme, dass eben hier ältere Glasgemälde, also nach der Ansicht Essenwein's ohne Zweifel die vom Chorbaue 1295 herrührenden eingesetzt wurden, hat schon viel Gezwungenes an sich.

---

[1]) Koll l. c. 43 und 96 behauptet, angeblich nach einer älteren Handschrift im Stiftarchiv, dass die Glasgemälde im Chor unter und durch Abt Sieghart 1284 — 1289, angebracht wurden; denn es sei von diesem Abte aufgezeichnet: *vitra in ecclesia posuit.* Hiernach müsste dieses gebrechliche Zierwerk spätestens 1289, also zur Zeit schon eingesetzt worden sein, wo sich der Bau des 1295 vollendeten Chores eben noch im Zuge befand. Wir wollen aber den, aus dieser Behauptung sich ergebenden Schwierigkeiten um so ruhiger aus dem Wege gehen, als Koll's Anführungen, selbst wenn er sich auf stiftliche Handschriften beruft, erwiesen höchst unzuverlässig und unkritisch hingestellt sind, und als, selbst wenn seine Anführung stichhältig wäre, aus dem einfachen Ausdrucke *vitra* keineswegs eben auf die diese farbenprächtigen Glasschildereien gefolgert werden darf.

da jedenfalls eine, mit dem angeblich späteren Chorbaue grossentheils übereinstimmende Anlage und Auszierung des früheren Baues und namentlich eine gleiche Breite der Fenster angenommen werden muss, was mit der Behauptung, dass der gegenwärtig vorhandene Bau durchaus nicht mit der Einweihung im Jahre 1295 in Einklang gebracht werden könne, fast im Widerspruche zu stehen scheint. Er hat zwar bemerkt, dass die Construction des Masswerkes bei näherer Betrachtung eher ins XV. als ins XIII. Jahrhundert gehöre, aber selbst dieser unsicher hingestellten Bemerkung wird vom Verfasser selbst noch beigefügt, dass von den weiteren Erhärtungsgründen weder der, dass die Glasmalereien nicht allenthalben genau in das Masswerk passen, noch auch jener, dass nur die obere Hälfte der Fenster mit Glasschildereien ausgefüllt ist, eben eine unausweichlich nöthigende Beweiskraft für sich habe. Bei diesem Selbstgeständnisse dürfte also auch dieser Beweisgrund, als nicht massgebend, gleichgiltig bei Seite gelassen werden.

S. 319. Mit Recht wird vom Herrn Essenwein der, bisher einem Chalhoch von Bruck zugewiesenen Grabschrift, welche bisher nur in Schmidl's „Wien's Umgebungen" III, 354 vgl. mit 683, völlig genau mitgetheilt ist, und welche sich an einem Theile der Aussenseite des Chores befindet, kein entscheidendes Gewicht beigelegt; aber nebst den von Essenwein selbst angeführten Gegengründen gegen die bisherige Annahme, dass diese Worte auf den 1275—1289 urkundlich vorkommenden Bürger Chalhoch von Bruck bezogen werden müssen, und dass demnach der Gebäudetheil an dem sie eingemeisselt sind, jedenfalls dem XIII. Jahrhundert angehören müsse, muss noch insbesondere bemerkt werden, dass diese Behauptung von früheren Stiftsgliedern [1]) ohne irgend einen Beweis hingestellt wurde, und dass der Taufname CHALHOH, wie er sich in jener Inschrift ohne weiteren Beisatz findet, ebensowohl auf einen anderen Chalhoch bezogen werden könne, der mit der Abtei in näherer Beziehung stand, da der Beisatz der sanften Gemüthsart des angeblich hier Ruhenden, CORDE COLVMBA, nicht nothgedrungen eben auf einen Brucker Bürger bezogen werden muss. Finden wir doch im Urkundenbuche dieses Stiftes andere Männer gleichen Taufnamens verzeichnet, denen mit gleichem Rechte ein Taubenherz und damit der Anspruch auf jene Inschrift zugemuthet werden könnte; so des obigen Brucker Bürgers gleichnamigen Sohn 1321, den Siechmeister des Stiftes Namens Chalhoch 1325, den gleichnamigen Kellermeister daselbst 1330 [2]) u. s. w.

[1]) Herrgott's Taphographie I, praefat. XIV — XV besprach zuerst diese Inschrift und bezog diesen Calhoch auf ein Glied des Geschlechtes der Ebersdorfer. Der Stiftscapitular von Heiligenkreuz Theodor Kraft, geb. 1768, † 8. Sept. 1825, war der erste der den Calhoch von Bruck hiermit in Verbindung brachte. (Köpp v. Felsenthal l. c. I, 94.)

[2]) Fontes Rer. Austr. 2. Abth. XVI, 72. 107. 128.

Welche Beweiseskraft in der Hinweisung auf die Abbildung des älteren Chores der Abteikirche mit drei Absiden auf einem alten Glasgemälde, dermal im Brunnenhause zu Heiligenkreuz (abgebildet im „Jahrbuch der k. k. Central-Commission" II, Taf. XXVII, Nr. 2, früher unvollkommen in Hergott's Pinakothek Taf. III) liegen soll, ist schwer abzusehen. Die Glasschildereien, denen dieses Bild angehört, werden von Camesina (Jahrb. II, 191) als spätestens aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts entstammend angenommen. Zugegeben auch, dass dieser Abbildung nicht ein blos typisches Motiv, sondern das Bild des damals noch wirklich vorhandenen älteren Chorbaues zu Grunde lag, wofür in der That auch die ebendort abgebildete Kirche von Klosterneuburg mit dem noch jetzt vorhandenen halbrunden Chor spricht, so ist nicht wohl zu begreifen, welcher andere Chorbau, als der vor 1295 ausgeführte, damals ins Auge gefasst werden konnte. Die versteckte Annahme Essenwein's, dass der 1295 eingeweihte Bau hier noch drei Apsiden gehabt haben müsse, entbehrt demnach jedes Haltpunktes, und ist demnach als Glied seiner Beweisführung völlig auszuschliessen.

Durchaus unstichhältig aber ist, was Herr Essenwein S. 320 zur Rettung seiner Annahme vor den widerhaarigen geschichtlichen Angaben vorbringt, indem er sagt: „Ich möchte glauben, dass 1295 gar kein neuer Chorbau, sondern eine neue Choreinrichtung und Ausstattung geweiht worden sei, da es allerdings nicht gerade wahrscheinlich ist, dass man nach hundert Jahren schon wieder einen grösseren steinernen Chorbau abgerissen oder umgebaut habe". In dieser letzteren Bemerkung liegt aber eben eines der am schwersten wegzuräumenden Hindernisse gegen die Essenwein'sche Annahme eines späteren Baues des Chores. Dass aber 1295 wirklich ein völliger Neubau des Chores der Abteikirche zu Heiligenkreuz eingeweiht wurde, ist, wie oben dargethan, aus gleichzeitigen Quellen so überzeugend nachgewiesen, dass es in der That befremden muss, wie Herr Essenwein zu einem so haltlosen Auskunftsmittel seine Zuflucht nehmen konnte. Es wurde oben unter Anführung der gleichzeitigen Chronik- und Urkundenstellen nachgewiesen, dass die Einweihungsfeierlichkeiten unter Zulassung des Volkes mit Einschluss des weiblichen Geschlechtes, wie dies hier stattfand, nach den Ordensregeln der Cistercienser nur bei der Vornahme der Einweihung eines neuen Kirchenbaues Platz greifen konnte und durfte, und dass in den zur Förderung dieses Baues ertheilten Ablassbriefen von 1288 und 1290, also aus der Zeit, wo dieser Bau bereits begonnen hatte, stets von einem *novus chorus* und von der *structura chori in novum opus* die Rede ist. Die Gleichzeitigkeit jener Aufschreibung, welche die Vornahme der feierlichen Einweihung eines neu erbauten Chores der Stiftskirche zu Heiligenkreuz um 17. April 1295 verbürgt, so wie jene

dieser Feierlichkeit vorausgegangenen urkundlichen Angaben von 1288 und 1290, welche beweisen, dass eben dieser Bau damals bereits in der Ausführung begriffen war, stehen so unangreifbar fest, dass über die Thatsache der damaligen Ausführung eines neuen Chorbaues nicht der leiseste Zweifel mehr obwalten kann. Wenn aber ein historisch begründetes Datum einer aus anderen Gründen zu vertretenden Hypothese hindernd im Wege steht, so fordert hinwider die Achtung vor den gesicherten Denkmalen der Geschichte, dass nicht auf so wohlfeile und bequeme Weise versucht werde, sich ihrer zu entledigen. Wenn unter Anwendung durchaus stichhältiger Beispiele von analogen Bauten sicher gestellter Entstehungszeit, in unangreifbarer Weise nachgewiesen werden soll, dass der gegenwärtig noch vorhandene Bau des Chores der Heiligenkreuzer Kirche mit dem Jahre 1295 in keinem Falle mehr in Einklang gebracht werden kann, sondern aus überzeugenden Gründen einer späteren Zeit überwiesen werden muss, so bleibt vom historischen Standpunkte aus lediglich die Annahme übrig, dass sich — weil wenigstens bisher kein einziges bestimmt darauf bezügliches Datum aufgefunden werden konnte — jede Spur einer gleichzeitigen Aufschreibung, welche auf einen späteren Umbau Bezug nimmt, verloren habe, dass aber dennoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen sei, es könne fortgesetzter emsiger Quellenforschung dennoch gelingen, irgend einen gleichzeitigen Beleg dafür aufzufinden. Jeder anderweitige Angriff auf die obigen Quellenangaben muss aber vom dermaligen Standpunkte der historischen Kritik entschieden zurückgewiesen werden.

Dem Stifte Heiligenkreuz fiele demnach zunächst die Aufgabe zu, in seinen auf die Geschichte der Abtei selbst Bezug nehmenden alten Handschriften, wofern solche vorhanden, emsige Nachspur zu pflegen, ob sich etwa dennoch aus dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts irgend eine Aufzeichnung findet, welche den Wiederaufbau des Chores zu jener Zeit zu erweisen vermöchte.

Nach der obigen Chronikstelle vom Jahre 1295 wurde zugleich mit diesem Chore auch die Spitalcapelle zu Heiligenkreuz eingeweiht. Von einer gleichzeitigen Vollendung des Brunnenhauses und des Dormitoriums ist dort nicht die Rede. Dieses Kirchengebäude, die frühere Erasmus- seit 1691 sogenannte Bernhardscapelle, ist, wenn auch seit 1691 bedeutend umgestaltet, ebenfalls noch vorhanden und enthalten Heider's „Mittelalterliche Kunstdenkmale" I, 47 eine Abbildung des Innern derselben [1]).

Es muss Wunder nehmen, dass Herr Essenwein die architektonische Construction dieses Gebäudes keiner näheren Betrachtung zu dem Ende würdigte, um aus den Einzelheiten dieses Bauwerkes Gründe für oder gegen die Gleichzeitigkeit des Charakters des Bau- und Zierwerkes mit dem Chorbau abzuleiten.

Indem wir hiermit unsere Bemerkungen gegen einzelne Glieder der Essenwein'schen Beweisführung schliessen, muss wiederholt darauf hingewiesen werden, dass dadurch der von Essenwein verfochtenen Annahme einer späteren, als von 1295 datirenden Ausführung des noch heute vorhandenen Chores der Abteikirche zu Heiligenkreuz keineswegs entgegen getreten werden wollte. So wenig Werth darauf gelegt werden kann, dass der Schreiber dieser Zeilen selbst die Überzeugung von der späteren Erbauung dieses Chores theilt und diese Vermuthung auch bereits vor Jahren öffentlich angedeutet hat [1]), so darf sich doch desswegen hierauf berufen werden, weil dieser Umstand beweiset, dass wir uns nicht in einem gegnerischen Verhältnisse zur Wesenheit der Essenwein'schen Ansicht befinden. Allein je wichtiger es ist, für einzelne Bauwerke die Zeit ihrer Ausführung auf historisch beglaubigtem Wege nachzuweisen, um allmählich mehr Haltpunkte für die chronologische Würdigung architektonischer Werke bestimmter Bezirke zu gewinnen, um so dringender ist die Aufforderung, bei sich kundgebendem Zwiespalte zwischen den historischen Daten und den archäologischen Regeln der Architectur allenthalben den Boden streng wissenschaftlicher Forschung und Kritik einzuhalten, um sich von beiden Standpunkten aus endlich gerecht zu werden. So lange in den Beweisführungen von einer oder der andern Seite sich noch schwache Stellen finden, darf die Sache auch noch nicht als zum Abschlusse gebracht betrachtet werden. Der wiederholt ausgesprochene Zweck dieser Zeilen war eben nur, einige solche schwächere Glieder der Beweiskette nachzuweisen und zur ernsten Prüfung und Läuterung des gesammten Vorrathes der Beweismittel herauszufordern, bis endlich gegen keines derselben eine stichhältige Einwendung mehr vorgebracht werden kann. Das ungeheuchelte Eingeständniss der Achtung vor Herrn Essenwein's gründlichen archäologischen Kenntnissen, zumal im Gebiete der Architectur, dürfte überzeugend darthun, dass es uns hier nur um die Sache zu thun war, nämlich um völlige Festigung der Beweisführung für eine Annahme, welche zu höchst wichtigen Folgerungen führt, und welche, wenn sie nicht stichhältig wäre, wenn nämlich angenommen werden müsste, dass der heutige Chor zu Heiligenkreuz dennoch 1295 vollendet wurde, in der That eine völlige Revolution in die bis jetzt gewonnenen Massstäbe zur chronologischen Würdigung mittelalterlicher Kirchenbauten bringen würde.

[1]) Koll's historische Angaben über die Entstehung dieses Gebäudes, S. 44 bis 45 sind, wie so vieles in seiner Monographie über Heiligenkreuz, nicht genau.

[1]) Feil's Baugeschichte zu Heider's archäologischer Schilderung von Heiligenkreuz in des letzteren: „Mittelalterl. Kunstdenkm. Österreichs" I, 36.

Die mittelalterlichen Siegel der Nonnenklöster im Erzherzogthume Österreich ob und unter der Enns.

Von Karl v. Sava.

Von den Nonnenklöstern des Erzherzogthums Österreich ob und unter der Enns, deren Gründung dem Mittelalter angehört, sind mehrere in den Religionswirren, andere durch ungünstige Verhältnisse eingegangen, und der Rest, an welchem gewichtige Ereignisse und schwere Stürme der Zeit machtlos vorüber gerauscht waren, erlag der Aufhebung in dem vorletzten Decennium des vergangenen Jahrhunderts. Die frommen Stiftungen der Landesfürsten, oder mächtiger Adelsgeschlechter und glaubenseifriger Kirchenfürsten sind verschwunden, und die Geschichte hat ihr Gedächtniss, ihr Wirken und den Einfluss, welchen sie während ihres Bestehens auf die Gesammtheit oder ihre Umgebung übten, zu bewahren.

Allein auf viele redende Denkmale jener Stiftungen haben die Zeit und nicht minder die Menschenhände zerstörend eingewirkt, viele der Klosterbauten tragen bereits das Gepräge von Ruinen, oder sind zu anderen Zwecken umgestaltet, Glasmalereien und andere Kunstdenkmale, so wie Urkundenschätze wurden zerstreut, verschleppt, und vieles ging spurlos verloren. Es ist ein Verdienst unserer Zeit, das Erhaltene zu bewahren, und vor weiterer Zerstörung zu sichern, das Zerstreute zu sammeln und der Nachwelt zu übergeben, darum sei es uns gestattet, die mittelalterlichen Siegel der Frauenklöster des Erzherzogthumes Österreich, mit Ausnahme jener der in Wien bestandenen Klöster, welche bereits in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erhaltung der Baudenkmale besprochen wurden [1]), hier einer näheren Erörterung zu unterziehen.

Von den im Verzeichnisse aufgeführten vierzehn Siegeln gehören drei (3, 10, 14) dem XIII., eines (12) dem XVI., und die übrigen dem XIV. Jahrhunderte an; nur von zweien haben sich die Stempel erhalten, und zwar jene der Benedictiner-Nonnen zu Erla (3), und der Clarisserinnen in Dürenstein (2), beide in Bronze, der erstere in der ehemaligen Smittmer'schen Sammlung im k. k. Hausarchive, der andere im Stifte Herzogenburg; der letztere überdies dadurch interessant, dass er früher als Siegel der Äbtissin gebraucht und erst später zum Conventsiegel umgestaltet wurde, indem man das aus neun Buchstaben bestehende Wort: Abbatisse, in das aus einer gleichen Anzahl Buchstaben bestehende Wort: Conventus abänderte, welches dadurch auf dem Stempel tiefer liegt, und daher im Abdrucke gegen die übrige Schrift erhöht erscheint. Bei den Siegeln geistlicher Würdenträger kommt nicht selten vor, dass der Nachfolger das Siegel seines Vorfahrers führte, indem er den Namen des letzteren herausnehmen und den seinen eingraviren liess; so führten im Stifte Heiligenkreuz sogar vier Äbte, nämlich: Michael I. (reg. 1492—1516), Wilhelm (1519—1528), Johann V. (1528—1536) und Simon (1544—1548) dasselbe Siegel, und durch die dreimalige Abänderung befindet sich der Name des letzteren im Abdrucke auf einem ziemlich erhöhten Wulst. Selbst bei regierenden Fürsten fanden bisweilen derlei Umänderungen Statt, dabei geschah es, dass die auf den Stempeln befindlichen Jahreszahlen unberücksichtigt blieben, und daher auf die Zeitperiode des späteren Siegelführers gar nicht passen; eines solchen Falles erwähnt Spiess in seiner Abhandlung über die Reitersiegel, indem Markgraf Christian von Brandenburg das Siegel, welches Georg Friedrich als Herzog von Preussen führte, beibehielt, und den Namen des letzteren herausnehmen liess, wobei jedoch die Jahreszahl 1578 aus Versehen stehen blieb.

Der Ordensregel nach gehören von den Klöstern, deren Siegel im Verzeichnisse aufgeführt erscheinen, zwei, nämlich Erla und Traunkirchen, dem Benedictiner-, drei: St. Bernard, Yps und Schlierbach, dem Cistercienserorden an. Die Chorfrauen zu Kirchberg lebten nach der Regel des heil. Augustin, jene zu Pernegg nach der Regel des heil. Norbert. Das Kloster zu Dürenstein war mit Clarisserinnen besetzt, und zu Imbach, St. Peter in Neustadt und Tuln befanden sich Dominicaner-Nonnen.

Von den eingegangenen Klöstern der Benedictiner-Nonnen in Göttweig, der Chorfrauen zu St. Magdalena und zu St. Jakob in Klosterneuburg, dann jenem zu Reichersberg, endlich der Nonnen des Heiligengeist-Ordens zu Pulgarn sind mir bisher keine Conventsiegel vorgekommen.

Die beiden Hauptformen, nämlich die runde und die spitz-ovale, halten sich vollkommen das Gleichgewicht, von jeder erscheinen sieben Siegel. Von den runden Siegeln gehört eines (3) dem XIII., eines (12) dem XVI., die übrigen dem XIV. Jahrhundert an; das grösste (11) hat 1 Zoll 11 Linien im Durchmesser, das kleinste (6) 1 Zoll 3 Linien. Von den spitz-ovalen Siegeln stammen zwei (10, 14) aus dem XIII., die anderen aus dem XIV. Jahrhundert, die Höhe derselben wechselt zwischen 1 Zoll 8 Linien (4) und 2 Zoll 10 Linien (13), die Breite zwischen 1 Zoll 1 Linie (5) und 1 Zoll 9 Linien (13).

Das Wachs, in welches die Siegelbilder abgedrückt sind, ist theils ungefärbt, theils grün, in späterer Zeit auch roth (12, 13) in einer Schale von ungefärbtem Wachs.

Die Umschriften sind alle in lateinischer Sprache, und in gothischer Majuskel, nur auf dem einzigen Siegel aus dem XVI. Jahrhundert erscheint die römische Lapidarschrift. Nach der Anfangsformel: Sigillum conventus, bisweilen auch Sigillum conventus ecclesiae (3) oder monasterii, (11,

[1]) Vierter Jahrgang 1859, Mai- und Juni-Heft.

13) folgt entweder der Name des Schutzheiligen (1, 3, 6, 12) oder die Bezeichnung des Conventes als Frauenkloster, durch die Worte: dominarum (10), sororum (2, 5, 9, 14), monialium (4, 7). Die Benennung des Ordens, welchem das Kloster angehört, findet sich auf allen Siegeln der Dominicanerinnen (4, 5, 9, 14), auf jenem der Clarissernnen zu Dürenstein (2), und jenem der Cistercienser-Nonnen zu Schlierbach (11). Alle schliessen mit der topographischen Bezeichnung, welche nur auf dem Siegel der Dominicaner-Nonnen in Neustadt (9) fehlt. Ganz abweichend ist die Umschrift auf dem Siegel der Chorfrauen zu Kirchberg (8): S. priorissae et conventus in Chirchpereh. Bei der topographischen Bezeichnung haben nur zwei lateinische Ausgänge: in Ibsa (6, 7) und in Tulna (14), bei den übrigen sind die deutschen Namen unverändert beibehalten: in Chirchpereh (8), Schlierbach (11, 12), Traunchirchen (13), Tiernstain (2); Imbach erscheint als Minpach (4) und Minnenbach (5).

Die Abkürzungen für Sigillum, sanctus, ecclesia, conventus, sind die bekannten, die Form 9 für con erscheint zweimal (5, 9), dnar für dominarum (10), eben so unterliegt das Weglassen der letzten Buchstaben wie Soror (14), sororu (5, 9) statt sororum keiner schwierigen Lösung.

Als Beischriften kommen die beiden Namen der heiligen Kunigunde und der heil. Clara, dann der Schriftzettel mit den Worten: Sponsae agni auf dem Siegel von Dürenstein (2), endlich das Monogramm J H C auf jenem von Kirchberg (8) vor. In dem Monogramme, wie es hier erscheint, ist der letzte Buchstabe entschieden griechischer Form, und hätte der zweite Buchstabe die Gestalt eines geradlinigen H, so würde das Monogramm als das erscheinen was es wirklich sein soll, als Anfang des griechischen Namens: IHCOYS. Dass der Verfertiger des Siegels den zweiten Buchstaben als gerundetes H bildete, kann entweder aus Unkenntniss geschehen sein, oder es sollte vielleicht, mit Beziehung auf das Siegelbild: die Auferstehung, die mystische Deutung: Jesus hominum Salvator, oder In hoc signo (scil. vince) in Anwendung gebracht werden.

Jahreszahlen erscheinen in der Umschrift nicht, als Beischriften auf einem Bande nur auf dem jüngeren Siegel von Schlierbach (12) und zwar doppelt, rechts in römischen, links in arabischen Ziffern: 1575.

Die sämmtlichen vorliegenden Siegel österreichischer Frauenklöster enthalten Figurendarstellungen; Bauwerke (8, 12), so wie Wappen (12) nehmen nur den Rang von Beiwerken ein. Die Vorstellungen beziehen sich zunächst auf die Schutzheiligen der einzelnen Stifte, oder auf die Patrone des Ordens, welchem das Stift angehört, ihnen sind bisweilen betende Nonnen beigegeben, welche gewöhnlich im Abschnitte (5, 14), oder zur Seite der Hauptfigur (13) angebracht sind, und die Äbtissin, oder in Mehrzahl (8) den Convent darstellen sollen.

Christus ist auf dem Siegel von Dürenstein (2) symbolisch dargestellt, als das Lamm mit der Kreuzesfahne. Auf dem Siegel von Imbach (4), vorausgesetzt, dass dessen Abbildung bei Hanthaler richtig ist, scheint die mit Tunik und Mantel bekleidete Figur mit nimbirtem Haupte Christus und die neben ihm kniende Frauengestalt die heil. Magdalena zu sein. Die dritte Darstellung Christi ist die Auferstehung auf dem Siegel von Kirchberg, und auf dem bei dem Clarissenkloster zu Dürenstein (2) erwähnten Siegel der Äbtissin. Auf ersterem ruht die Tumba auf drei Säulen, und ist an der Langseite mit Sternen verziert, aus ihr erhebt sich Christus mit gelocktem nimbirten Haupte in Tunik und Mantel gekleidet; seine Rechte ist segnend erhoben, in der Linken hält er die Kreuzesfahne als Zeichen des Sieges über den Tod und die Hölle, und als Symbol der Herrschaft des Christenthumes über den Erdball schwebt zu seiner Rechten ein Stern mit acht Spitzen [1]). Auf dem Siegel der Bruderschaft (Gilde) des heil. Grabes in Upsala entsteigt Christus einer erhöhten Tumba, und hat den einen Fuss über dieselbe gesetzt, und zu jeder Seite derselben schweben je vier Sterne, also im Ganzen wieder die heilige Zahl acht [2]). Auf dem Siegel der Äbtissinnen in Dürenstein sind an der Langseite der Tumba, aus welcher sich Christus erhebt, vier Figuren angebracht, die Wächter des Grabes [3]); der Zustand des Abgusses lässt kein näheres Eingehen in Bezug auf Rüstung und Bewaffnung derselben zu. Auf einem Siegel des Heiligenkreuzklosters in Cöln sitzen die vier Wächter im Hintergrunde und zu Haupten der Tumba mit Speeren und Streitkolben bewaffnet in kurzen gegürteten Waffenröcken, die Häupter mit Pickelhauben bedeckt [4]).

Die heil. Clara erscheint in Nonnentracht (2), auf dem nimbirtem Haupte mit einem Kranze von Rosen, ohne Attribut, nur durch die Beischrift bezeichnet, auf einem Siegel des Claraklosters in Cöln erscheint sie ebenfalls als Nonne mit nimbirtem Haupte, und hält in der Linken ein Buch, in der Rechten eine Monstranze [5]).

Die heilige Kunigunde, die jungfräuliche Kaiserin, im langen Kleide mit dem Mantel, trägt auf dem nimbirten und geschleierten Haupte eine Krone als Zeichen ihrer Würde (2), das gewöhnliche Attribut derselben, die Pflugschar, weil sie zum Beweise ihrer Keuschheit über eine glühende Plugschar schritt, mangelt.

Die am häufigsten vorkommenden Darstellungen sind die Marienbilder, und zwar Maria mit dem Kinde (1, 5, 6, 7, 10, 11, 12 und 13) und einmal Mariens Verkündigung (14). Die Gottesmutter erscheint auf den hier vorliegenden Siegeln durchwegs in sitzender Stellung in langer gegürteter Gewandung, darüber den Mantel, sie hat das Haupt

[1]) Menzel Symbolik I, 18.
[2]) In meiner Sammlung Nr. 1953.
[3]) Matthäus Evangelium 28, 4.
[4]) In meiner Sammlung Nr. 2236.
[5]) „ „ „ „ 2328.

immer gekrönt und meistens nimbirt und geschleiert, nur auf den beiden Siegeln von Schlierbach (11, 12) ist sie ohne Schleier mit fliegenden Haaren und ohne Nimbus. Sie trägt das Kind bald auf dem rechten (6), bald auf dem linken Arme (5), oder hält es auf dem Schosse (10, 12). Wenn das Kind auf der Sitzfläche des Thronstuhles steht, umschlingt es die Mutter mit einem Arme (1, 13). In der freien Hand hält die Jungfrau entweder einen Blüthenzweig (1, 10), oder ein Liliensceptер (6, 11), oder sie hat dieselbe an die Brust gelegt (13). Das Kind mit einer Tunik bekleidet, hat gewöhnlich den Nimbus mit dem Strahlenkreuze, nur selten fehlt dieser (10, 13). Einmal hält es entweder eine Kugel, als Zeichen der Herrschaft, oder einen Apfel, als Zeichen der Erlösung, der Entsündigung (12), und auf einem anderen Siegel einen Blüthenzweig (13), auch spielt es mit einem Vogel (6). Auf dem letzteren Siegel, jenem des Heiligengeistklosters in Ips fliegt eine Taube, das Symbol des heil. Geistes, gegen das linke Ohr der Jungfrau [1]).

Auf dem Siegel der Predigernonnen in Tuln (14) steht der Erzengel Gabriel in Tunik und Mantel, mit nimbirtem Haupte und schlicht gelockten Haaren vor Marien, und hat die Rechte segnend erhoben, die Jungfrau mit nimbirtem geschleierten Haupte hält ein Buch in den Händen, zwischen beiden Figuren wächst eine Lilie auf einem mit Blättern bewachsenen Stengel empor, und über dieser schwebt ein sechseckiger Stern, da Maria in den älteren Kirchenliedern als Stern des Meeres, als Morgenstern begrüsst wird [2]). Auf einem Secretsiegel der Stadt Speier [3]) kniet der Erzengel Gabriel in langer faltiger Gewandung, welche um die Mitte gegürtet ist, vor der Jungfrau, und weiset mit der Rechten auf ein Schriftband, auf welchem sich die Worte: ave maria plena in deutscher Minuskel befinden. Zwischen beiden Figuren steht eine Vase mit einem Blüthenzweige, an welchem sich drei fünfblätterige sternförmige Blüthen befinden. — Im Rücken der Jungfrau steht ein Stuhl, ein Zeichen, dass sich der Künstler die heil. Maria beim Erscheinen des Erzengels sitzend dachte und dass sie sich erhob und dem Ankommenden entgegentrat.

Auf dem Siegel der Dominicaner-Nonnen in Wiener-Neustadt (9) kommt der heil. Petrus in ganzer Figur vor, in Tunik und Mantel, mit der Rechten segnend, während er in der Linken ein Buch trägt, sein Haupt ist wie auf jenem des Klosters Erla (3) nimbirt, auf letzterem ist er im Bruststück mit Tunik und Mantel bekleidet, das Haupt umgibt ein Haarkranz (corona clericalis), und ein kurzer dichter Bart zieht sich um Kinn und Oberlippe, in der Rechten hält er den Schlüssel, in der Linken ein mit Spangen geschlossenes Buch. Die Darstellung des heil. Petrus im Brustbilde mit den eben beschriebenen Attributen ist auf Siegeln eine häufige, und reicht sehr weit zurück. Gewöhnlich hat er zwei Schlüssel (des Himmels und der Hölle) so auf dem Siegel der Domcapitel zu Regensburg, Trier (vom Jahre 1449), und auf jenem des Klosters Oberaltaich [1]); auf einem kleinen Siegel des Domcapitels in Trier vom Jahre 1452 hält er einen Schlüssel in der Linken und einen Kreuzstab in der Rechten [2]). Auf einem sehr alten Siegel des Bisthumes Osnabrück [3]) haben die Schliessblätter beider Schlüssel die Form eines Kreuzes. Auf diesem Siegel so wie auf jenem von Oberaltaich, dann auf dem ältesten des erzbischöflichen Capitels zu Trier, auf welchem der Schlüssel fehlt, ist der heil. Petrus gegen den hergebrachten Typus mit jugendlichem Antlitz und ohne Bart dargestellt [4]).

Ausser den Heiligen kommen auf den besprochenen Siegeln nur noch Nonnen vor, und zwar meistens Eine, die Äbtissin darstellend, stets in betender Stellung, auf den ovalen Siegeln gewöhnlich im Abschnitte unter einem Giebel (5, 14) einmal neben Marien mit dem Christuskinde (13). Auf dem Siegel von Kirchberg knien unter der auf Säulen ruhenden Tumba zwei Nonnen, den Convent bezeichnend (8). Die Nonnen sind geschleiert, in weiten Gewändern, an welchen auf dem Siegel von Kirchberg Kapuzen angebracht sind.

An Bauwerken ist neben dem im antikisirenden Style ausgeführten Portale auf dem Siegel von Schlierbach (12), noch der auf Säulen ruhende, gerundete Kleebogen auf Nr. 8 zu bemerken, unter welchem sich die Tumba mit der Darstellung der Auferstehung Christi befindet.

Das Grab Christi (8) besteht in einem länglichen viereckigen Sarge, welcher hier von der gewöhnlichen Vorstellungsweise abweichend auf Säulen ruht, meistens aber erhebt es sich unmittelbar aus dem Boden, da es in Felsen gehauen war, wie auf den Siegeln der Gilde des heiligen Grabes in Upsala, des Heiligenkreuz-Klosters in Cöln [5]), und des Siegels der Äbtissin in Dürenstein (2).

Die Thronstühle, auf welchen Maria mit dem Kinde sitzt, bestehen aus Sitzflächen, die mit Kissen belegt sind, und auf Säulen (5, 13), manchmal auch auf Wänden ruhen, die mit Masswerk verziert sind. Die Lehnen fehlen meistens, auf dem Siegel von Imbach (5) befindet sich eine Rücklehne, gewöhnlich aber erheben sich anstatt derselben an den Ecken des Stuhles Spitzsäulen (6), auf welche sich bisweilen zierliche Giebel stützen (11).

Von Wappen erscheint nur einmal jenes der Herren von Walsee zur Erinnerung an den Stifter des Klosters Schlierbach (12).

---

[1]) Jahrbuch der Central-Commission III, 206.
[2]) „ „ „ „ l. c. 217.
[3]) In meiner Sammlung Nr. 1654 dem XV. Jahrhundert angehörig.

[1]) In meiner Sammlung Nr. 1464. 1952 und 719.
[2]) „ „ „ „ 2326. Sigillum ad causas.
[3]) „ „ „ „ 1932 kommt bereits im XII. Jahrhundert vor.
[4]) „ „ „ „ 2200. Ein älterer Steinschnitt.
[5]) „ „ „ „ 1953 und 2236

Die Sterne auf den Siegeln der Klöster zu Kirchberg und Tuln (8, 14) wurden bereits bei den Bildern der Auferstehung Christi und der Verkündigung Mariens besprochen.

Die Lilie auf den Verkündigungsbildern fand ihre ausführliche Würdigung bei Besprechung der Siegel der Abteien und Regularstifte des Erzherzogthums Österreich [1]) und als Symbol der Keuschheit und Jungfräulichkeit erklärt sich auch ihr Vorkommen im Abschnitte des Siegels von Dürenstein (2).

Das Siegelfeld ist in der Regel blank, bisweilen kommen jedoch Verzierungen oder Ausfüllungen desselben vor, entweder durch schräg gekreuzte Streifen, darin je ein Punkt (3), oder durch gegitterte Doppellinien, die an den Durchschnittspunkten mit Blumen belegt sind, während sich in den durch die Verzierung gebildeten Vierecken je ein Kleeblatt befindet (11), einmal ist der Hintergrund des Siegelbildes mit einem Teppiche behängt (13); Umrahmungen der Siegelbilder durch Ornamente aus Masswerk kommen hier nicht vor.

St. Bernhard.

Cistercienser-Nonnen. Unterösterreich V. O. M. B.

Ursprünglich wurde dieses Kloster über Anregung des Cistercienser-Mönches Konrad aus Heilbronn zu Mailan (Alt-Melon) gegründet, und mit Nonnen aus dem schwäbischen Kloster Zimmern im Riess besetzt. Heinrich von Churing hatte den Grund und Boden geschenkt, Heinrich Graf von Hardegg und dessen Gemahlin Wilbirg führten den Bau, welcher 1269 vollendet wurde. Der Abt von Zwettel hatte die Aufsicht über das Kloster. Nach dem Tode des Grafen Heinrich litten die Nonnen grossen Mangel, bis ihnen auf Bitten ihres Procurators Albrecht, Stephan von Meissau oberster Marschall in Österreich das Pfarrdorf Krueg überliess, wo sie im Jahre 1277 anlangten und im Altenhofe wohnten, bis das Kloster fertig war, welches von Bernhard Bischof von Passau den Namen St. Bernhard erhielt. Im Jahre 1580 ging das Kloster ein.

1. † S. CONVENTVS. D. SCO. BERNHARDO.

XIV. Gothische Majuskel, EN in Conventus, NH und AR in Bernhardo verschränkt. Zwischen Perlenlinien.

Auf einem mit Säulen verzierten Thronstuhle sitzt die heil. Maria gekrönt und geschleiert; mit dem linken Arme umschlingt sie das auf dem Stuhle stehende Christuskind, und hält in der Rechten einen Blüthenzweig. Das Kind ist in eine gegürtete Tunik gekleidet, die Häupter beider Figuren sind nimbirt.

Rund, Durchmesser 1 Zoll 4 L., nach einem Abgusse in der Sammlung des k. k. Hausarchives 0.46. An. 1342 die Angabe, woher Smittmer denselben erhielt, mangelt.

[1]) Jahrbuch der Centralcommission III. 206 — 207.

Dürenstein.

Clarisser-Nonnen. Unterösterreich.

Gegründet von Leutold von Chunring, welcher im Jahre 1289 am 11. März den Stiftsbrief zu Wien ausfertigte; durch missliebe Wirthschaft eingegangen im Jahre 1571.

An der Urkunde, durch welche: Swester Anna von Schawnberg Abtessin dez Chlosters ze Tyernstayn und der Convent gemain daselbs dem Kloster und Prior zu Aggsbach Gründe verkaufen an vnser Fraven Tag ze der Liechtmezz (2. Februar) 1398 fand Smittmer die folgenden 2 Siegel:

A.

† S. ABBATISSE. SORORV. SCE. CLARE IN TIRNSTAIN.

Gothische Majuskel zwischen Perlenlinien.

Rechts die heil. Clara in Nonnenkleidung, geschleiert, und mit einem Kranze von Rosen auf dem Haupte, links die heil. Kunigunde mit geschleiertem und gekrönten Haupte in langem, faltigen Kleide darüber den Mantel, die Häupter beider sind nimbirt. Über ihnen schwebt das Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne. Im Sieglfelde zu Seiten der Heiligen rechts: S. CLARA, links S. CHVNIGV. Zwischen beiden Heiligen und zwar von ihnen gehalten befindet sich ein Schriftband, auf welchem mit Bezug auf das oberhalb stehende Lamm die Worte angebracht sind: SPONSE AGNI. Im Abschnitte wächst aus der inneren Schriftlinie eine Lilie empor.



Spitzes Oval, 2 Zoll 3 Linien Höhe, 1 Zoll 4 Linien Breite. Abguss in meiner Sammlung Nr. 2223.

B.

† SIGILLVM ABATISSE DE TIERNSTAIN.

Lapidar zwischen Kreislinien.

Christus dem Grabe entsteigend, die Rechte segnend erhoben, hält in der linken Hand die Kreuzesfahne. Auf der Langseite des Sarkophages sind vier schlafende Figuren angebracht, die Grabeswächter darstellend.

Rund, Durchmesser 1 Zoll 6 Linien. Stumpfer Abguss im k. k. Hausarchiv.

Da jedes dieser Siegel in der Umschrift als Sigillum abbatissae genannt wird, so lässt sich das Anhängen beider an dieselbe Urkunde nur dadurch erklären, dass eines derselben die Stelle des Conventsiegels vertrat, und zwar wahrscheinlich jenes, worauf sich die heil. Clara und die heil. Kunigunde befinden; wenigstens tritt bei diesem Siegel der interessante Fall ein, dass es nach der Hand wirklich zum Conventsiegel umgestaltet wurde. Das Stift Herzogenburg bewahrt nämlich einen Original-Siegelstempel in Bronze worauf die Umschrift lautet:

† S. CONVENTVS. SORORV. SCE. CLARE. IN. TIRNSTAIN. 2. XIV.

und die Grösse, die Gestalt und die Darstellung des Stempels sind ganz identisch mit dem vorbeschriebenen Siegel *A*, eben so stimmt die Umschrift mit demselben bis auf das Wort Conventus vollkommen überein, aber eben dieses Wort ist auf dem Stempel gegen den übrigen Theil der Umschrift viel vertiefter, und erscheint daher auf dem Abdrucke erhöht, ein Zeichen, dass das aus neun Buchstaben bestehende ursprüngliche Wort: Abbatisse auf dem Stempel getilgt, und dafür das Wort: Conventvs mit eben so viel Buchstaben nachgegraben wurde.

Solche Abänderungen kommen auf den Siegeln der Bischöfe und Äbte häufiger vor, so dass der spätere das Siegel seines Vorfahrers beibehielt, und nur den Namen im Stempel verändern liess.

Eine Abbildung des umgestalteten Conventsiegels befindet sich im Archive für Kunde österreichischer Geschichtsquellen 2. Band, Jahrgang 1850. Archäologische Notizen von Dr. J. Heider und J. V. Häufler.

Erla.

Benedictiner-Nonnen. Unterösterreich. Das Kloster unserer Frauen zu St. Peter und St. Johann wurde im Jahre 1065 von Otto von Machland gestiftet. Während der Religionsunruhen wurde das Kloster im Jahre 1550 von den Nonnen verlassen. K. Rudolf II. schenkte es dem Königskloster in Wien, bei welchem es bis zur Aufhebung des letzteren verblieb.

3. ✝. S' COVET: ECCE. SCI. PETRI: N. ERLA.

XIII. Lapidarschrift zwischen zwei Perlenlinien, vorne geschlossene C und E, letztere gerundet.

Brustbild des heil. Petrus, das nimbirte Haupt von einem Haarkranze umgeben, zu jeder Seite mit einer Locke; die Oberlippe und das Kinn umgibt ein kurzer, dichter Bart. Die Kleidung besteht in einer Tunik mit engen Ärmeln und darüber gelegtem Mantel, in der Rechten hält der Apostel den Schlüssel, in der Linken ein Buch mit verziertem Deckel. Das Siegelfeld ist mit schrägen Linien gekreuzt, darin je ein Punkt.



Rund, Durchmesser 1 Zoll 10 Linien. Smittmer fand dieses Siegel in ungefärbtes Wachs abgedrückt an einer Urkunde vom Jahre 1311 feria quinta ante pentecostem (25. Mai.) — Nos Diemudis dei gra. abbatissa totaque congregatio Ecclesiae sancti Petri in Erlab scire volumus universos Cheradum adquisisse curiam nostram in Walmersdorf tali conditione etc. . .

Der bronzene Stempel befindet sich in der Sammlung des k. k. Hausarchives. Abdruck in meiner Sammlung Nr. 111.

Imbach.

Auch Minnenbach, Unterösterreich. Dominicaner-Nonnen. Albert von Feldsberg, Truchsess in Österreich, und dessen Gemahlin Gisela gründeten das Kloster unserer lieben Frau zu Imbach oder am Goldufer im Jahre 1269 zu Ehren Christi und Mariens; aufgehoben im März 1782.

I.

✝ S. CONVENT. MONIALIVM. ORD. PREDICATOR. J. MINPACH. 4.

Lapidar zwischen einfachen Linien. XIV.

Christus zur linken Seite des Siegelfeldes, mit Tunik und Mantel bekleidet, hat die Haare des nimbirten Hauptes gescheitelt, und trägt ein Buch in der linken Hand, neben ihm kniet eine Frauengestalt mit geschleiertem Haupte und die Hände zum Gebete gefaltet.

Spitzoval, Höhe 1 Zoll 8 Linien, Breite 1 Zoll 2 Linien. Nach der Abbildung bei Hanthaler Recens. dipl. gen. Taf. 15, Fig. 11, mit der Jahreszahl 1331.

II.

✝ S. ·9VENT' SORORV. ORD. PREDICATORV. IN MINENBACH. 5.

Lapidar zwischen stufenförmig erhöhten Linien; die XIV. Buchstaben *orv* in Sororv und Predicatorv zusammengezogen.

Auf einem Kleebogen ruht ein Giebel, auf welchen sich Arcaden stützen, die eine Tribune bilden, auf welcher Maria mit dem Kinde zu Throne sitzt. Der letztere ist mit Kissen belegt, und hat eine Rücklehne, welche zu jeder Seite durch eine Spitzsäule begränzt wird. Die heil. Maria geschleiert und gekrönt, mit nimbusumgebenem Haupte, in ein langes Kleid und darüber mit einem Mantel bekleidet, trägt das Kind auf dem linken Arme, und hat die Rechte an die Brust gelegt. Das Kind in ungegürteter Tunik hat den Nimbus mit dem Strahlenkreuze.



Gute Zeichnung und nette Ausführung, Oval, Höhe 1 Zoll 8 Linien, Breite 1 Zoll 1 Linie.

Smittmer traf dieses Siegel an den nachfolgenden Urkunden in ungefärbtem Wachs:

Am Tage der eilftausend Jungfrauen (21. October) a. 1328. Priorin Offmia und der Convent zu Minnbach verkaufen dem Kloster Baumgartenberg zwei Hofstätten in Krems; — dann vom Jahre 1353 des anderen Tages nach dem Ostertag (25. März): Stephan der Fuerer von Krems verbindet sich der Priorin und dem Convent zu Minnbach zum Grunddienste von seinem Weingarten.

Ipa.

Cistercienser-Nonnen. Unterösterreich. Das Kloster zu Ehren des heiligen Geistes wurde 1291 eingeweiht, 1529 beim Anzuge der Türken verlassen, und 1631 den Franciscanern übergeben. Eingegangen während der Religionswirren.

I.

6. XIV. † S. COVENT'. AD. SCM. SPM. I. YBSA.

Lapidar zwischen Perlenlinien.

Auf einem Thronstuhle ohne Rücklehne, an dessen Seiten sich je eine Spitzsäule erhebt, sitzt Maria, das nimbirte Haupt gekrönt und geschleiert, und hält das Kind mit dem rechten Arm umschlungen; in der Linken trägt sie ein Liliensceptер. Das in eine Tunik gekleidete Christuskind hat das Haupt vom Nimbus mit dem Strahlenkreuze umgeben, und hält mit der Rechten einen Vogel; zur linken Seite fliegt ein Vogel gegen das Haupt der Jungfrau.

Rund, Durchmesser 1 Zoll 3 Linien. — Stumpfer Abguss in meiner Sammlung Nr. 67. Smittmer fand dieses Siegel in ungefärbtem Wachs an der Urkunde, durch welche die Äbtissin Anna und der ganze Convent des Klosters zu dem heil. Geiste in Ybs, von Citel, Güter mit dem Convent zu Gaming wechseln. Samstag vor St. Georgentag 1452 (22. April).

II.

7. XIV. † S. CONVENTVS. MONIALIVM. SANCTI. SPIRITVS. IN. IBBSA.

Lapidar, nach Aussen eine einfache, nach Innen eine Perlenlinie.

Die heil. Maria mit dem Kinde auf dem rechten Arme, hat das Haupt gekrönt und geschleiert, und wie jenes des Kindes nimbirt, sie sitzt auf einem roh gearbeiteten Thronstuhle, von welchem sich zu beiden Seiten eine Spitzsäule erhebt. Zur linken Seite Mariens schwebt der heil. Geist von Strahlen umgeben, zur rechten ist hinter der Säule eine Draperie angebracht.

Rund, Durchmesser 1 Zoll 6 Linien, nach der Abbildung bei Hanthaler l. c. Taf. 15, Fig. 14, vom Jahre 1354, wahrscheinlich dürfte die Abbildung trotz aller scheinbaren Verschiedenheiten das vorherbeschriebene Siegel darstellen sollen.

Kirchberg am Wechsel.

Augustiner-Nonnen. Unterösterreich. Bereits 1108 bestand dieses Nonnenkloster, und zwar wie Pez meint, dem Benedictiner-Orden angehörig, allein es lässt sich mit viel mehr Grund annehmen, dass die Nonnen gleich ursprünglich Canonissinnen nach der Regel des heil. Augustin waren [1]). Das Kloster scheint im Laufe der Zeiten bedeutend herabgekommen zu sein, denn in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts erneuerten die Schwestern Gertrud und Mechtild von Kraniebberg, selbst Willens den Schleier zu nehmen, dasselbe und widmeten die Pfarre St. Jakob im Markte Kirchberg zu ihrer Stiftung, welche mit Bewilligung des Erzbischofes Friedrich von Salzburg im Jahre 1271 zur Klosterkirche umgewandelt wurde. Aufgehoben 8. April 1782.

† S. PRIORISSE. ET. CONVENT. IN. CHIRCHPCH. 8. XIV.

Lapidar zwischen einfachen Linien.

Zwei Säulen stützen einen gerundeten Kleebogen, der nach Aussen mit Giebelblumen, in Form dicht an einander gereihter Stengel, die an den Spitzen Kugeln haben, verziert ist; auch an die Aussenseiten der Säulen schmiegen sich Blätterornamente an. Unter dieser Architectur steht auf drei Säulenfüssen eine mit Sternen geschmückte Tumba, aus welcher sich Christus emporhebt. Er ist mit Tunik und Mantel bekleidet, hat das Haupt nimbirt und die Rechte segnend erhoben, und trägt in der Linken eine Fahne, die in vier Flammen auslauft und im Vordertheile mit einem Kreuze besetzt ist. Zur Rechten des Heilandes schwebt ein achteckiger Stern, zur linken die ersten Buchstaben des Namens Jesus: IHC, wobei der mittlere Buchstabe in Form eines gerundeten H dargestellt ist. In den durch die Säulenfüsse der Tumba gebildeten Nischen knien zwei gegen einander gekehrte Nonnen, die Hände zum Gebete gefaltet.



Rund, Durchmesser 1 Zoll 6 Linien. In meiner Sammlung Nr. 2252. Smittmer fand dieses Siegel in grünem Wachs an der Urkunde, durch welche Witig im Sumpersbach und dessen Hausfrau Kathrey ihren Hof zu Sumpersbach verkaufen, der dienstbar ist der Erwürdigen geistlichen Frawen Margrethen Priorin und dem Convent zu Kirchperg . . . An unser frawen Tag Verschiedung 1436 (15. August).

Wiener-Neustadt.

Dominicaner-Nonnen. Unterösterreich. Das Kloster entstand wahrscheinlich unter Leopold dem Glorreichen, im Jahre 1443 wurde das Nonnenkloster auf Befehl K. Friedrich III. aufgelöst und dasselbe 1444 den Dominicanern eingeräumt.

† S. 9VENT. SORORV. AD. SCM. PETRV. ORD. PC. 9. XIV.

Sigillum Conventus Sororum ad sanctum Petrum ordinis Praedicatorum.

Lapidar zwischen Perlenlinien.

Der heil. Petrus steht mit nimbirtem Haupte und hat die Rechte segnend erhoben, in der Linken trägt er den Schlüssel.

[1]) Pez Cod. dipl. I, 229, und Feil Beiträge zur Geschichte der Aufhebung mehrerer Klöster in Niederösterreich. Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, 1845, Nr. 69.

Spitzes Oval, Höhe 1 Zoll 10 Linien, Breite 1 Zoll 2 Linien. Nach einem stumpfen Abguss in der Sammlung des k. k. Hausarchives von einer Urkunde, gegeben am St. Georgen Tag (24. April) 1370. Abbildung bei Hueber austr. et arch. mellic. illust. VIII, Fig. 6.

Pernegg.

Prämonstratenser-Nonnen. Unterösterreich. Zwischen den Jahren 1150 und 1159 von Ulrich oder Ekbert, Grafen von Pernegg gegründet, in späterer Zeit kam das Kloster an die Chorherren des Prämonstratenser-Ordens.

10. † S. CONVENTVS. DNAR IN PERNEK.
XIII.? Lapidar zwischen Perlenlinien.

Maria sitzt auf einem gepolsterten Stuhle, über dem um die Mitte gegürteten Gewande trägt sie den Mantel, welcher durch eine Spange an der Brust zusammen gehalten wird. Das Haupt von einem faltenreichen Schleier umwallt, ist gekrönt und nimbirt; in der Rechten hält sie einen Zweig mit Blättern, mit der Linken das auf ihrem Schosse sitzende Kind. Der Thronstuhl ruht auf einer Console.

Spitzes Oval, Höhe 2 Zoll 5 Linien, Breite 1 Zoll 8 Linien. Stumpfer Abguss in meiner Sammlung Nr. 1859 von einem Originale in grünem Wachs an einer Urkunde des Grundbuchsarchives der Stadt Wien, gegeben zu Pernegg am St. Magdalena Tag (22. Juli) 1498. Als Aussteller und Besiegler der Urkunde sind genannt: Laurenz Propst unserer lieben Frauen Gotteshauses zu Pernegk, und Schwester Barbara Priorin und der Convent Gemein desselben Gotteshauses. — In der Sammlung des k. k. Hausarchives hat dieses Siegel 0.39 die Jahreszahl 1314 ohne weitere Angaben.

Schlierbach.

Cistercienser - Nonnen. Oberösterreich. Das Kloster Maria Saal in Schlierbach wurde von Eberhard von Walsee im Jahre 1355 für Nonnen des Cistercienser-Ordens gegründet, im Jahre 1620 wurde es den Mönchen desselben Ordens eingeräumt.

I.

11. † SIGILLVM. CONVENTVS. MONASTERII. IN. SCHLIERBACH.
XIV. ORDINIS. CISTERCIENSIS.

Lapidar, zwischen Perlenlinien, gerundete M und N, geschlossene C und E; EN und ER in Conventus und Monasterii zusammengezogen.

Die heil. Maria mit gekröntem und geschleierten Haupte, in weitem faltigen Gewande, darüber den Mantel, sitzt auf einem die ganze Breite des Siegelfeldes einnehmenden Stuhl mit reichem Schnitzwerke. Sie hält auf dem linken Arme das mit einer Tunik bekleidete Christuskind, dessen Haupt der Nimbus mit dem Strahlenkreuze umgibt, und in der linken Hand einen Lilienstengel. An den beiden Seiten des Thronstuhles erhebt sich je ein mit Masswerk verzierter, mit Blumen und einer Schlussrose geschmückter Giebel, auf zwei an den Ecken des Stuhles emporragende Spitzsäulen gestützt. Das Siegelfeld ist mit schräg gekreuzten Doppellinien gegittert, die Kreuzungspunkte sind mit Blumen belegt, innerhalb der einzelnen Vierecke je ein Kleeblatt.



Das Siegel ist im Ganzen zierlich gearbeitet, nur steht die Körperlänge der heil. Maria mit dem ganzen Bilde ausser allem Verhältnisse.

Rund, 1 Zoll 11 Linien im Durchmesser. In grünem Wachs auf weisser Schale an einer Urkunde, durch welche Hanns Planckh dem Stephan Rennschuster und dessen Frau Kunigunde die alte Tafern nebst dem Garten zu Nussbach neben der Kirche in der Wartemberger Pfarre verkauft. Am Sonntag vor Katharina Tag der heil. Märtyrin 1497 (19. November). In meiner Sammlung Nr. 2643.

II.

S. MONASTERII. S. MARIA (sic) VIRGINIS. IN SCHLIERBACH. 12.

Neue Lapidar auf einem von einfachen Linien begrenzten Schriftrande; das ganze Siegel von einem Kranze umfangen. Unter einem Portale im antikisirenden Style sitz XVI. Maria mit herabrollenden Haaren, gekrönten Hauptes, und mit einem reich verbrämten Mantel, sie hat das Kind auf dem Schosse, dessen Haupt der Nimbus umgibt. In der Linken hält es eine Kugel. Unterhalb dieser Darstellung ein Schild mit dem Wappen der Herren von Walsee, einem silbernen Querbalken im schwarzen Felde [1]). Ausserhalb des Portales ist zu jeder Seite ein Schriftband angebracht, auf welchem sich rechts die Jahreszahl 1575 in römischen, und links in arabischen Ziffern befindet.



Rund, Durchmesser 1 Zoll 8 Linien. Originale in rothem Wachs in meiner Sammlung Nr. 271.

Traunkirchen.

Benedictiner - Nonnen. Oberösterreich. Das Kloster wurde nach Einigen im X. Jahrhundert, nach Anderen vom

[1]) Peter Suchenwirt's Werke, von Primisser S. 42, V. 208 seq

Markgrafen Ottokar von Steier im Jahre 1115 entweder gegründet oder neu erhoben (Daniel de Nessel supplement. Bruschianum p. 139 und Caesar Annal. Styr. Tom. I, p. 110 und 126), und ging im Jahre 1563 ein.

13. XIV. † S. CONVENTVS: MONASTERII: IN : TRAVNCHIRCHEN.

Lapidar zwischen Perlenlinien, mit häufigen Verschränkungen der Buchstaben: EN, ER, AU, CH und EN in Conventus, Monasterii und Traunchirchen.

Die h. Maria mit gekröntem und geschleiertem Haupte, in langer Gewandung, darüber mit dem faltenreichen Mantel, sitzt auf einem Thronstuhle, welcher auf einer Console ruht. Auf der Sitzfläche des Stuhles steht das Christuskind zur Rechten der Mutter in eine länge Tunik gekleidet, und hält einen Blumenzweig in der rechten Hand, die Häupter beider Figuren sind nimbirt. Neben Christus schwebt eine Nonne in knieender Stellung; über dieser Gruppe schmiegt sich ein spitziger Kleebogen der inneren Schriftlinie an. Das Siegelfeld ist mit einer Draperie ausgefüllt.

Oval, Höhe 2 Zoll 6 Linien, Breite 1 Zoll 9 Linien. Stumpfer Abguss in meiner Sammlung Nr. 134, und in der Sammlung des k. k. Hausarchives 0.92. Smittmer fand dieses Siegel in grünem Wachs an der in Ogesser's Beschreibung der Metropolitankirche von St. Stephan, Anhang pag. 30 Nr. 14 gedruckten Urkunde vom Jahre 1362, und ich in rothem Wachs an einer Urkunde vom Jahre 1522.

Tuln.

Dominicaner-Nonnen. Unterösterreich. Das Kloster zum heil. Kreuz in Tuln wurde von K. Rudolf I. im Jahre 1280 gegründet, und unter K. Joseph II. aufgehoben.

14. XIII. S.:COVETVS. SORORV......PR..... IN.TVLNA.

(Sigillum Conventus Sororum ordinis praedicatorum in Tulna.) Lapidar, zum Theile weggebrochen, zwischen Perlenlinien. Zwischen Anfang und Ende der Umschrift befindet sich eine Verzierung, es lässt sich jedoch bei dem Zustande des mir vorliegenden Abgusses nicht entscheiden, ob dieselbe, wie Hanthaler's Abbildung zeigt, aus einem Gebäude oder aus sogenannten Giebelblumen besteht.

Unter einem spitzigen Kleebogen, welcher einen Giebel und zwei auf diesem ruhende Bogenreihen trägt, kniet eine betende Nonne. Auf den beiden Arcaden steht rechts der Erzengel Gabriel geflügelt, in Tunik und Mantel, das gelockte Haupt nimbirt, und die Rechte segnend erhoben; links die heil. Maria mit dem Nimbus um das geschleierte Haupt, in langer Kleidung und weitem Mantel, sie hält ein Buch in den Händen. Zwischen beiden wächst aus der Spitze des Giebels ein Lilienstengel mit einer Blüthe empor, und über dieser schwebt ein sechseckiger Stern; ein Kleebogen, der sich der inneren Schriftlinie anschmiegt, überwölbt das Siegelbild.

Spitzes Oval, Höhe 2 Zoll 10 Linien, Breite 1 Zoll 8 Linien. Abguss in meiner Sammlung Nr. 2688.

Smittmer fand dieses Siegel an einer Urkunde vom Jahre 1436, Samstag nach St. Andre Apostoli (1. Dec.), durch welche Katharina von Mulnhaym demüthige Priorin und der Convent zu Tuln, Prediger-Ordens, die Frau Elisabeth Schathawerin, Meisterin und den ganzen Convent des Klosters St. Jakob in Wien, St. Augustins-Ordens in ihre geistliche Schwesterschaft aufnehmen. Hanthaler l. c. Taf. 15, Fig. 9 gibt eine nicht ganz genaue und bedeutend verkleinerte Abbildung dieses Siegels mit der Jahresbezeichnung 1299; auf derselben lautet die Umschrift: † S. Conventvs. Soror. Ord. Predicator. In. Tvlna, und zwischen Anfang und Ende der Umschrift befindet sich im Schriftrande auf zwei Spitzbogen ruhend ein Gebäude mit einem Giebeldache.

Ausser dem vorbeschriebenen Conventsiegel besitzt die Sammlung des k. k. Hausarchives zwei Siegel von Priorinnen dieses Klosters unter Nr. 0.726 und 0.191, das erstere vom Jahre 1292, das andere vom Jahre 1339, beide spitzoval, jedoch von verschiedener Grösse, ihre Umschrift lautet: S. Priorissae Sororum Aulae sanctae crucis in Tulna, und das Siegelbild zeigt eine Heilige, welche mit gefalteten Händen vor einem Baume mit drei Ästen kniet.

Das Princip der Vorkragung und die verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst.

Von A. Essenwein.

V.

Wie die bürgerliche und Kriegsbaukunst der ganzen Seite eines Gebäudes entlang ihre ausgeladenen Gallerien führte, oder um Raum im Innern der Gebäude zu gewinnen, ein ganzes oberes Stockwerk über ein unteres vorkragte, so schien es oft auch wünschenswerth, an einem einzelnen Punkte im Innern mehr Raum zu haben als die Unterstützung an dieser Stelle gestattete, oder in irgend einem Stockwerke an einem Punkte den inneren Raum vor die Mauerfläche hervorzurücken. Dies gab Veranlassung zur Anlage der Erker, die übrigens auch ausnahmsweise im Kirchenbau vorkommen; sie finden sich daselbst schon in so früher Zeit, dass an eine Übertragung vom Profanbau nicht gedacht werden muss, obwohl gerade die ältesten kirchlichen Bauten, an denen die Erker als organische, wesentliche Theile eingefügt erscheinen, in directer Verbindung mit Profanbauten stehen. Als organische Theile finden die

Erker nämlich ihre Verwendung im Kirchenbau als Altarräume in kleineren, sowohl selbstständigen als mit grösseren Kirchen und Profanbauten in Verbindung stehenden Capellen. An diesen Capellen bilden sie die Chöre, so dass noch in einigen Gegenden Deutschlands (so in Nürnberg), für die Erker die Bezeichnung „Chörlein" im Gebrauche ist. Die ältesten Capellen nun, die solche Chor-Erker zeigen, sind Burgcapellen, u. z. solche, die äusserlich nicht als selbstständige Bauten sich zeigen, sondern in einem Thurme oder im Körper des Gebäudes eingeschlossen sind.

Da alle die bekannten älteren Erker kirchlichen Gebänden angehörten oder kirchliche Bestimmung hatten, so ist der Gedanke an eine directe Übertragung der Erker vom Profanbau auf den Kirchenbau ausgeschlossen, und doch ist der Erker im Wesentlichen durch das Zusammentreffen des kirchlichen und Profanelementes bedingt. Eine Capelle bedingte nämlich einen Altarraum, der innerlich besonders markirt war und der sich auch äusserlich zeigte. Dieser Altarraum war aber sammt der Capelle in einem höheren Stockwerke gelegen. Unterhalb war kein Anlass vorhanden, einen ähnlichen Raum anzulegen und die mittelalterliche Baukunst gehorchte in dieser Beziehung blos dem Bedürfnisse, sie fand also auch nicht nöthig, vom Boden auf durch die verschiedenen Stockwerke bis zur Capelle einen senkrechten Bau in die Höhe zu führen, sondern kragte den Altarraum als Erker auf eine Unterstützung vor die Mauerflucht vor.

Im grossen Kirchenbau lag dazu keine Veranlassung vor, dort kommt also in früherer Zeit dies auch nicht vor, wohl aber kam bei kleineren selbstständigen Capellen, die für sich ein eigenes Bauwerk bildeten, der Fall vor, wenn unter der Capelle eine Krypta oder eine zweite untere Capelle vorhanden war, bei der man das Bedürfniss nicht hatte, den Altarraum äusserlich sichtbar zu machen. So an der alten Curie zu Naumburg, an der Capelle zu Kuenring in Niederösterreich. Erst die spätere Zeit verwendete die Vorkragung auch an grösseren Bauten (wenn wir die St. Michaelscapelle zu Kidderich schon zu den grösseren Bauten rechnen dürfen), so wie an einzelnen Capellen, die Theile grösserer Kirchenbauten bilden.

Ähnliche Vorkragungen wie sie für die Erker am Äussern der Gebäude vorkommen, finden sich auch im Innern für einzelne Gallerien, Orgelchöre etc. vor. Sie sehen denen ganz gleich, welche die Erker von aussen tragen, obwohl sie nur eine Brüstungswand zu tragen haben; wir müssen daher bei jener Gelegenheit auf einige derselben aufmerksam machen.

Erst in der späteren Zeit, d. h. im XIV. Jahrhundert, scheint der Erker vom kirchlichen Gebiete auf das Profane übergegangen zu sein und findet sich nun sehr häufig in der bürgerlichen Baukunst sowohl, nämlich bei Wohn- und Rathhäusern, als auch in der Kriegsbaukunst. Aber auch hier in der bürgerlichen Baukunst hat der Erker nicht selten dieselbe Bestimmung wie im XII. und XIII. Jahrhunderte, nämlich den Altarraum der Hauscapelle zu bilden, so dass die Bezeichnung „Chörlein" für dieselben keine ganz zufällige ist.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen solchen kirchlichen und den profanen Erkerbildungen lässt sich nicht erkennen. Im Verlaufe der Formen- und Constructionsentwickelung der Erker lassen sich hauptsächlich zwei Punkte als wesentlich ins Auge fassen, nämlich ihre Stellung am Gebäude, ob sie nämlich auf einer Ecke oder auf einer Fläche des Gebäudes stehen, sodann ihre Grundform, ob sie nämlich polygon oder rund, oder ob sie rechteckig sind.

Diese Punkte sind es hauptsächlich, die auf die Gestaltung des unteren Theiles, der Vorkragung, welche die Erker trägt, Einfluss nehmen.

Wir betrachten hier zunächst die polygonen oder runden Erker, denn, ob rund oder polygon, darin liegt kein Unterschied.

Einige der ältesten bekannten Beispiele derselben begegnen uns in den oben genannten Chor-Erkern einiger Burgcapellen. Die Capelle der Reichsfeste Trifels in der Pfalz hat einen solchen in flacher Rundung aus der Mauerflucht vortretenden Chor-Erker, der durch zwei aus der Wand heraustretende kehlenförmig profilirte, mit Köpfen geschmückte Consolen getragen wird, die durch einen Bogen verbunden waren, der in seiner Vorderfläche der Rundung des Erkers folgte, und dem entsprechend Halbbogen von jeder Console nach der Wand gingen, um die zu beiden Seiten über die Consolen vortretenden Theile zu tragen [1]).

Der Erker, dessen Bogenfries und reich geschmücktes Gesimse seine Bauzeit genau charakterisirt, dürfte dem 4. oder 5. Jahrzehende des XII. Jahrhunderts entstammen.

Dem dritten Viertel des XII. Jahrhunderts gehört ein Chor-Erker der Capelle zu Heilsbronn bei Nürnberg an [2]), der, ebenfalls halbrund aus der Mauerflucht vortretend, durch eine einfache, an den Seiten senkrechte Console getragen wird, die unter der Mitte des Bodens dieses Erkers aus der Mauer heraustritt.

Ähnlich ist auch der Chor-Erker des halbrunden Thurmes am ehemaligen Saalhofe, dem Palaste der Carolinger, zu Frankfurt a. M. gestützt. Dem Schlusse des XII. Jahrhunderts angehörend, tritt dieser Erker rund aus der gleichfalls runden Anlage des Thurmes heraus; er hat also keinen sehr grossen Vorsprung, der durch eine einzige Console in der Mitte gestützt ist [3]).

---

[1]) Abgebildet bei Kriegk v. Hochfelden, Geschichte der Militärarchitectur in Deutschland von der Römerherrschaft bis zu den Kreuzzügen, Seite 307.

[2]) G. G. Kallenbach, Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalterlichen Baukunst, Taf. XV.

[3]) Kriegk v. Hochfelden, Seite 199 und 205.

Die Mehrzahl der Erker aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts entwickelt sich in einer Reihe von Gliedern, die von einem Punkte aus über einander vortreten und so in der Gesammtheit eine grosse halbrunde Console bilden. Wir erwähnen hier der oberen Capelle in der alten Curie zu Naumburg und ihres Erkers [1]), ferner des Erkers am jetzigen Schlachthofe zu Cöln, am oberen Geschosse der Doppelcapelle [2]).

Ein ähnlicher Erker befindet sich zu Salzburg an einer Capelle im Kreuzgange des St. Petersklosters [3]); dieser Erker (Fig. 87) hat übrigens später noch eine weitere



(Fig. 87. Erkeruntersatz vom St. Petersklöster zu Salzburg.)

Unterstützung durch eine vom Boden aufgehende Säule erhalten, da wahrscheinlich die Steine nicht tief genug in die Mauer eingriffen, so dass die Vorkragung der Last nicht gewachsen war. Ein ähnlicher Erker befindet sich an der Rundcapelle zu Kuenring in Niederösterreirh [4]).

Die Gliederung ist bei allen diesen Erkern stets einfach und gleichförmig. Es ist eine Anzahl kleiner Absätze, deren Unterkante mit einer Hohlkehle oder mit einem Wulste gegliedert ist, wo sodann nur die Plättchen, die noch an jedem Absatze stehen bleiben, eine Abwechslung und ein Formenspiel hervorbringen. Im Allgemeinen aber ist das Aussehen dieser grossen Consolen ernst, streng und massig, wie es im Charakter derselben bedingt ist. Die Vorkragung ist eine streng constructive Anordnung; die Vorkragung hat eine grosse Last zu tragen und muss dem Auge ihre Fähigkeit zu tragen durch massenhafte schwere Form darlegen. Da die Erker meist selbst sehr einfach sind, und ausser dem einen Bogenfriese unter dem Gesimse und einem oder drei kleinen Fensterchen keine weitere Gliederung zeigen, so ist eben die Einfachheit in der Bildung der Vorkragung auch hier bedingt. — Die runde Form ging im XIV. Jahrhundert, dem Umschwung des ganzen Wesens der Architectur folgend, in eine Polygonform über; die Ecken erhalten kleine Strebepfeiler als Gliederung, die demselben Formensysteme entnommen sind, das die Strebepfeiler des grossen Kirchenbaues gliedert. Dadurch erschien das ganze Aussehen des Erkers leichter und seine Gliederung konnte auch leichter werden.

An den Tuchhallen zu Ypern [1]), die im XIII. Jahrhundert erbaut, aber erst im XIV. beendet wurden, befinden sich an den Ecken achteckige Thürme, die erkerartig auf Vorkragungen ruhen, aus zwei Stockwerken bestehen, die mit einem spitzen Helme bekrönt sind. Die Flächen sind mit Leisten von Masswerk eingelegt, in welchem die Rundstäbe säulchenartig gebildet sind. Die Thürmchen fangen erst in der Höhe des Gesimses an, steigen also sehr hoch aus dem Mauerkörper des Gebäudes heraus, was ihnen ein etwas schwankendes Aussehen gibt. Am grossen Thurme, welcher die Mitte der Hauptfront einnimmt, sind die Ecken mit ganz gleichen Thürmchen gegliedert, die indessen hier weit besser aussehen, weil sie tiefer beginnen und desshalb nicht so hoch aus der Masse heraussteigen.

Sie ruhen mit der Hauptmasse übrigens auf dem Kern des Mauerwerks und nur ein kleiner Theil tritt an jeder Fläche über die Flucht vor. So war keine bedeutende Vorkragung nöthig, der Untersatz für diese Thürme ist rund und besteht aus einer Anzahl starker Glieder. Die Ecke des Gebäudes, mit der sich die Gliederung verschneiden würde, ist von einer menschlichen Figur eingenommen. Ausserdem ist die Mitte jedes Theiles der Vorkragung durch eine Console unterstützt (die Anordnung entspricht

[1]) Puttrich am betreffenden Orte.

[2]) Kallenbach's Atlas Taf. XXVIII.

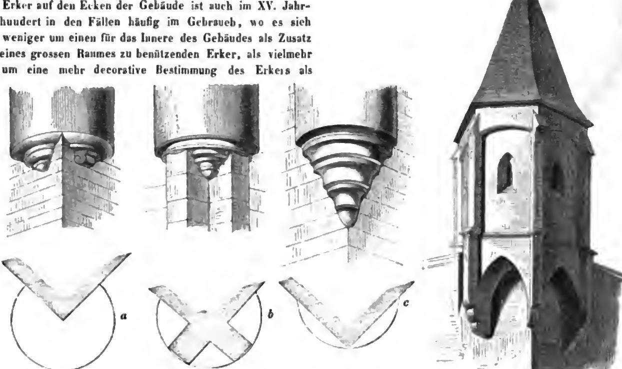
[3]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission, 2. Band, Seite 60.

[4]) Eine Abbildung dieser Capelle und ihres Erkers ist in dem unter der Presse befindlichen V. Bande der Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien enthalten.

[1]) Dieses Gebäude, eines der schönsten erhaltenen Profangebäude des Mittelalters, wurde nach J. Meyers historien de l'architecture en Belgique (2. Auflage) 2. Bd., S. 231, gegründet im Jahre 1200 durch Balduin von Constantinopel, Graf von Flandern und seine Gemahlin Maria; die Arbeit wurde langsam fortgeführt. Der rechte Flügel 1230, der linke 1285 beendet. Erst 1304 wurden die Arbeiten vollkommen beendet; ein Theil der Rückfaçade wurde erst 1342 erbaut. Vgl. die Abbildung bei Chapui le mojen âge monumentes et archéologique Taf. 199.

dem Systeme von Fig. 88 *a*, wovon später die Rede sein wird).

In ähnlicher Weise sind auch die Untersätze der Erker gebildet, welche die Ecken der Hallen zu Brügge zieren, die 1284 — 1364 erbaut wurden [1]). Doch ist hier das Material — Backstein — Veranlassung gewesen, die Vorkragung noch weniger über die Mauerflucht vortreten zu lassen. Ganz nach demselben Systeme sind ferner die Vorkragungen der Thürmchen gebildet, welche die Ecken der Façade des Rathhauses zu Brügge [2]) schmücken, das 1377 begonnen und noch im XIV. Jahrhundert beendet wurde. Diese Anordnung der Vorkragung für runde und polygone Erker auf den Ecken der Gebäude ist auch im XV. Jahrhundert in den Fällen häufig im Gebrauch, wo es sich weniger um einen für das Innere des Gebäudes als Zusatz eines grossen Raumes zu benützenden Erker, als vielmehr um eine mehr decorative Bestimmung des Erkers als



(Fig. 88. Erkerträger.)

(Fig. 89. Erker am Holzthor zu Mainz.)

Schmuck des Äusseren, oder in der Kriegsbaukunst um eine einfache Warte — um ein Schilderhäuschen — handelte, das irgendwo an einem hervorragenden Platze angebracht werden sollte.

Alle diese Eckerker, die erst beim Gesimse der Gebäude anfangen, und ein oder zwei Stockwerke hoch sind, haben einen defensiven Zweck, sie sind Elemente der Kriegsbaukunst, die in die bürgerliche Architectur übertragen sind, wie die Zinnen, welche die Gebäude krönen. Vertheidigung der Gebäude war ursprünglich bei ihrer Anlage der Grundgedanke; aber die Anlage derselben hatte sich so in die Augen der Menschen eingelebt, dass man sie auch da anlegte, wo es sich nicht um eine Vertheidigung handelte, sondern wo blos ästhetische Gründe massgebend waren, da man in ihnen das geeignetste Mittel fand, den bürgerlichen Trutz im Gebäude zu charakterisiren. Bei diesen Werken handelte es sich eben, wie bemerkt, weniger um Gewinnung eines über die Mauerflucht vortretenden Raumes, und so war das Motiv von Fig. 88 *a* sehr bequem für die Construction, da keine starke Vorkragung bedingt wurde, und der Schwerpunkt des Ganzen jedenfalls in die Linie der senkrechten Unterstützung hereinfiel.

Dieses Motiv liegt auch der Bildung der Vorkragung unter den Eckthürmchen des sogenannten steinernen Hauses zu Frankfurt a. M. [1]) zu Grunde; nur ist dasselbe hier in reichem Formenspiel ausgebildet, wie es der Architectur des ganzen Hauses, insbesondere des Gesimses entsprach. Um nämlich das schwankende Aussehen zu vermeiden, das diese Thürmchen erhielten, wenn die Vorkragung erst beim Gesimse beginnt, fängt sie schon in der halben Höhe des oberen Stockwerkes an, wo einige Glieder eine schwache Vorkragung bilden, von der sich sodann

[1]) Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique (2. Ausgabe), II. Bd., S. 255. Abbildung sehr häufig u. A. bei Chapuy le moyen âge monumental et archéologique Taf. 117. Schnaase, Gesch. der bildenden Künste VI. Bd., S. 137.

[2]) Schayes, II. Bd., S. 266. Abbildungen gleichfalls sehr häufig ausser bei Schayes auch bei Kugler, Gesch. der Baukunst III. Bd., S. 421. Schnaase, Gesch. der bildenden Künste VI. Bd., S. 160.

[1]) G. G. Kallenbach's Atlas Taf. LXIV.

die Polygonflächen erheben, die aber beim Gesimse durch eine abermalige Vorkragung sich erweitern, wobei sodann Masswerkbögen, dem Gesimse entsprechend, die vorderen Punkte der oberen Vorkragung verbinden und dem eigentlichen Thurmkörper als Basis dienen. Wiederum in ganz einfacher Weise findet sich dies Motiv in den Warten, welche die vier Ecken des Thurmes zu Perchtoldsdorf bei Wien schmücken, der als Überrest der Burg noch jetzt neben der Kirche aufrecht steht und als Glockenthurm dient. Dasselbe Motiv findet sich an den kleinen Thürmchen die am Eschenheimer Thorthurm zu Frankfurt a. M., auf dem untern viereckigen Theil an der Stelle aufsitzen, wo der runde Körper des Thurmes aus dem viereckigen heraussteigt, nur mit dem Unterschiede, dass dort die Vorkragung durch Consolen gebildet wird, die durch kleine Halbkreisbogen mit einander verbunden sind.

Auch der in Fig. 90 abgebildete Erkerthurm vom Holzthore zu Mainz ruht auf einer Vorkragung, die an der Ecke nur einen geringen Vorsprung hat, der bei den Kanten des Polygons aber, wie auf der Fläche des Hauptkörpers, stärker ist. Die Vorkragung bildet sich hier wie bei den oben genannten Thürmchen am Eschenheimer Thorthurm zu Frankfurt a. M. durch Consolen, die aus einzelnen über einander vorgeschobenen Steinschichten bestehen. An der Ecke kommen nur zwei, an der Kante, die auf die Fläche trifft, aber drei solcher Steine über einander vor. Der vorderste dient jedoch nur dazu, um die Strebepfeiler zu tragen, welche die Ecken des Thürmchens einfassen. Kleine Spitzbogengewölbe, die auf der einen Seite einen breiten, auf der andern einen schmalen Anlauf haben, verbinden die Consolen unter einander und tragen die Mauern des Thürmchens.

Wo es sich darum handelte, an der Ecke des Gebäudes durch den Erker wirklich an Raum zu gewinnen, musste er weiter hinausgeschoben werden, was sich in der Weise von Fig. 88 *c* thun liess. Hierbei fällt der Schwerpunkt des ganzen Erkers genau in die Ecke des Gebäudes, was eine bedeutende Solidität der Construction und insbesondere die Anwendung grosser Steine erforderte, die in die Mauer eingreifen und den Erker sowohl im unteren Theile — in der Vorkragung —, als im eigentlichen Körper fest mit der übrigen Mauermasse verbinden. Auch die Anwendung eiserner Schliessen ist in diesem Falle zur Sicherung nöthig. Man begnügte sich daher selten, die Vorkragung blos von einem Punkte ausgehen zu lassen, sondern führte in der Regel schon vom Boden aus eine Säule in die Höhe, die sich oberhalb erweiterte und den Erker aufnahm. Die Eckthürmchen an der Zinnengallerie des Hauses Nassau zu Nürnberg (Mitte des XIV. Jahrhunderts) [1]) fangen jedoch von einem Punkte an und gehen in bewegt wechselnder Gliederung ziemlich stark aus der Mauerflucht heraus, ebenso ein anderes Eckthürmchen eines Nürnberger Hauses, das bei Kallenbach Taf. LXXIII, Fig. 7 abgebildet ist. Diese Erker sind also genau nach Fig. 88 *c* angeordnet.

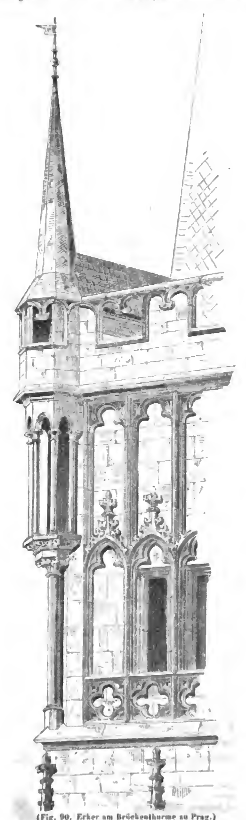
Das Haus Gürzenich in Cöln hat Eckthürmchen, die sich mit der Zinnengallerie verbinden, welche den Dachrand umgibt. Da sie erst beim Gesimse anfangen und nicht hoch in die Höhe gehen, so würde die ganze Anordnung zu niedrig und stumpf erschienen sein, hätte man nicht in ähnlicher Weise wie bei der Gallerie im Rathhause zu Nürnberg die Vorkragung getheilt und die unteren Consolen tiefer gesetzt, den höheren Theil aber durch dazwischen gestellte Säulen gestützt.

Am Altstädter Brückenthurm zu Prag sind die Ecker mit kleinen Warten geziert, die in reizender architektonischer Ausbildung mit der ziemlich glänzenden und doch ernsten Architectur dieses Thurmes wetteifern. Der Thurm, 1451 [1]) erbaut, ist in drei Stockwerke getheilt und reich mit ornamentalen Masswerkbildungen überkleidet. Insbesondere das obere Stockwerk hat zwei Reihen Blenden über einander, von denen die oberen sich dem Hauptgesimse anschliessen, die unteren aber mit Wimpergen gekrönt sind. Dieser Zweitheiligkeit der Gliederung entsprechend, sind auch die Unterstützungen der Eckthürmchen in zwei Theile gesondert. Die Ecke des Stockwerkes ist etwas abgekantet, um den Mittelpunkt des Ganzen ein wenig in die Unterstützungsfläche hineinzulegen. Eine Säule lehnt sich an die Abkantung der Ecke an. Ein ausgeladenes Capitäl der Säule trägt einen achteckigen Untersatz, der sich durch eine abermalige, mit Ornament geschmückte Ausladung oben erweitert (Fig. 90). Auf der achteckigen Platte, die durch diese Vorkragung gebildet ist, stehen Säulchen, die durch Bogen verbunden sind. Das Gesimse über diesen Bogen ladet abermals etwas aus, so dass darauf die Warte Platz findet. Was diesen Eckthürmchen besonderen Reiz verleiht, das ist der Theil der Vorkragung, welcher aus den freistehenden Säulchen gebildet wird. Es ist dieselbe Anordnung wie bei der Gallerie im Nürnberger Rathhause (Fig. 79) und den Erkerthürmchen am Gürzenich und anderen Häusern zu Cöln. Statt einen in die Mauer eingreifenden Stein der Vorkragung unmittelbar auf den andern zu setzen, ist er höher oben erst eingesetzt und durch das Säulchen auf den unteren gestützt. Es geht dadurch nichts an Kraft verloren, aber die Auskragung steigt tiefer am Hauptkörper herab; sie wird höher, das ganze zwischen beiden Theilen liegende Stück Mauerwerk tritt mit der Vorkragung in Verbindung, während sonst nur ein geringes Stück sich mit der Vorkragung verbindet. Zugleich ist der untere Theil der Vorkragung stärker belastet und lässt sich sicherer einmauern, als die oberen Stücke

[1]) G. G. Kallenbach's Atlas Taf. LII. Kugler, Gesch. der Baukunst III. Bd., S. 334.

[1]) Mittheilungen I. Jahrgang 1856, S. 243

beim Gesimse, wo fast keine Belastung der in die Mauer eingreifenden Theile der Kragsteine mehr vorhanden ist.



(Fig. 90. Erker am Brückenthurme zu Prag.)

Auch die Erker an dem Zollhause zu Freiburg in Baden [1]) sind in der Weise angeordnet, dass der Mittelpunkt in die Ecke des Gebäudes fällt. Der ganze untere Theil der Façade ist durch Hallen eingenommen, deren Spitzbogen sich auf runde Säulen stützen und so ist auch die Ecksäule dazu benützt als Erkeruntersatz zu dienen. Sie hat wie auch die übrigen Säulen kein Capitäl und erweitert sich oben durch eine Vorkragung, die einfach hohlkehlenförmig gebildet ist, in die jedoch eine Anzahl Rippen den Gewölbrippen ähnlich, eingelegt sind, die eine Netzzeichnung bilden. Diese Gewölbrippen haben indess durchaus keine andere Function, als die eine Zeichnung zu bilden und die Vorkragung zu beleben, zugleich aber auch den Schein eines wunderbaren Gewölbes zu geben, das auf einer Seite gestützt ist und sich frei in die Luft erhebt. Allein trotz dieses architektonischen Widersinnes, der im Grundgedanken liegt, ist die Erscheinung durch die guten Verhältnisse eine angenehme. Richtige constructive Motivirung der Form ist in den Werken des XV. Jahrhunderts selten zu suchen. Sie haben es blos auf ein Formenspiel abgesehen.

Manchmal sind die Ecken der Gebäude mit Strebepfeilern versehen; sollte alsdann ein Eckerker aufgestellt werden, so konnte der Vorsprung der Strebepfeiler benützt werden, der die Aufgabe der Vorkragung sodann wesentlich erleichterte. Daher findet sich auch manchmal der in Fig. 88 *b* gegebene Gedanke durchgeführt, dass nämlich sich der Erker auf die Strebepfeiler stützt und nur in den frei bleibenden Ecken zwischen den Strebepfeilern sich eine Vorkragung zeigt. Als Beispiel solcher Vorkragungen erwähnen wir die am Belfriede des Rathhauses Douai, an der Porte du croux zu Nevers [2]) sich findenden runden Warten, die theilweise auf Strebepfeiler gestützt sind. Wir haben oben bemerkt, dass die kleinen Warten auf den Ecken der bürgerlichen Gebäude fast mehr des Schmuckes als der Vertheidigung wegen da sind; so finden sie als Schmuckstücke auch im Kirchenbau Eingang, namentlich bei manchen Thürmen. Die eine der Kirchen zu Delft in Holland [3]) hat über den Strebepfeilern, da wo der Helm beginnt, kleine achteckige Warten sitzen, bei denen die Theile, die nicht durch Strebepfeiler gestützt werden konnten, durch kleine Vorkragungen gestützt sind, die aus den Ecken derselben hervorkommen.

Ähnliche Vorkragungen sind an dem Thurme der St. Martinskirche zu Oberwesel als Stützen der Warten zu sehen.

Am Thurme der Teynkirche zu Prag dagegen sind die Ecken von kleinen Warten eingefasst, deren Mittelpunkt in die Ecke des Mauerkörpers fällt.

1) Chapui le mojen âge Taf. 310.
2) Chapui le mojen âge Taf. 411.
3) Vgl. Abbildung im Organ für christl. Kunst VI. Jahrgang Nr. 13.

Die Anlage der Erker überdauerte das Mittelalter und es waren im XVII. und XVIII. Jahrhundert insbesonders achteckige oder runde Erker auf den Ecken häufig. Fast alle deutschen Städte liefern Beispiele derselben; sie sind indessen meist nicht des Raumgewinnes wegen angelegt, sondern um im Innern trauliche Plätzchen, im Äussern ein stattliches Aussehen abzugeben; so sind sie fast nur mit geringer Vorkragung nach dem Motive von Fig. 88 *a* angelegt, entweder unten noch mit einer Console unter den wenigen Gliedern, oder blos mit einfacher Gliederung der Vorkragung versehen. An Stelle der Consolen traten auch Halbfiguren, Köpfe und ähnliches, wie einige Erker in der inneren Stadt Wien ganz hübsche derartige Motive zeigen, unter denen besonders die zwei Erker am Regensburger Hofe zu erwähnen sind.

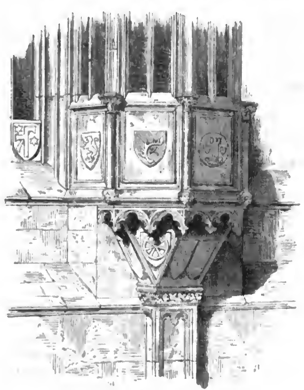
Die polygonen Erker, die nicht an der Ecke, sondern auf der Fläche der Gebäude angebracht sind, zeigen in der Regel die hübschesten Motive der Vorkragung, sie schliessen sich ganz denen des XII. und XIII. Jahrhunderts an, von denen oben die Rede war und gehören auch gleich diesen meistens Capellen an. Nur ist die Gliederung reicher und freier; in die Hohlkehlen legt sich Ornamentschmuck ein. Manchmal herrscht auch eine Hauptlinie in der ganzen Vorkragung vor, entweder eine grosse Hohlkehle oder eine schräge Fläche, seltener eine Karniessform.

Ein sehr hübscher Erker befindet sich auf der Burg zu Marburg in Hessen, aus dem Achteck gebildet. Der obere und untere Theil der Vorkragung besteht aus einem Wechsel verschiedener Gliederungen, die unterste Spitze des Anlaufs ist durch eine Engelsfigur geschmückt. Das Hauptglied der Vorkragung aber bildet eine grosse, ziemlich flache Hohlkehle in der Mitte.

Wir haben schon oben der Eckthürmchen am Hause Nassau zu Nürnberg und ihrer Vorkragung erwähnt und haben hier noch des Chor-Erkers zu erwähnen, der die Mitte der Schauseite einnimmt. Der Erker beginnt mit einem Kopfe, über dem einige nicht sehr kleine Glieder, Hohlkehlen und Platten sich stets nach oben erweitern. Eine mit kleinen Figuren gezierte Hohlkehle bildet das oberste Glied, Masswerkzacken hängen an einigen Stellen zwischen der Gliederung und geben so der Vorkragung ein mehr belebtes und leichteres Aussehen.

Äusserst reich gegliedert ist die Vorkragung des Chor-Erkers an der St. Michaelscapelle zu Kiddrich im Rheingau, in der die mannigfachsten Glieder in harmonischem Wechsel neben einander erscheinen; die grössten Hohlkehlen sind durch eingelegte Ornamente belebt.

Ein sehr schöner Erker ziert die Capelle des Rathhauses zu Prag. Er besteht aus fünf Seiten des Achtecks, die aus der oberen Mauerflucht heraustreten. Damit käme nun der Mittelpunkt des Erkers noch ausserhalb der Mauerfläche zu liegen, allein die Mauer ist im Erdgeschosse stärker und im oberen Geschosse von aussen eingezogen; zudem ist noch ein flacher Pfeiler an dieser Stelle an die Mauer des Erdgeschosses angelegt, so dass der Erker eine gehörige Unterstützung findet, ohne dass der Auskragung zu viel zugemuthet wird (Fig. 91). Von diesem flachen



(Fig. 91. Erkeruntersatz am Rathhause zu Prag.)

Pfeiler, der mit einem Ornamentfriese abgeschlossen ist, geht die Auskragung in einfach schrägen Flächen so weit vor, als der Erker erfordert; ein Gesimse, das mit hängenden Masswerkzacken besetzt ist, schliesst die Auskragung oben ab; die schrägen Flächen derselben sind mit Wappen geschmückt.

Im wälischen Hofe zu Kuttenberg befindet sich ein Capellen-Erker, der gleich dem vorigen von fünf Seiten des Achteckes gebildet ist. Er steht jedoch auf einem bis zum Boden herabgehenden senkrechten Untersatze, der fast so stark ist als der Erker selbst, so dass nur einige wenige starke Glieder eine schwache Vorkragung an demselben bilden, welche vollends den Erker aufnimmt.

An dem Capellen-Erker aus Erfurt dagegen, der in Kallenbach's „Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalterl. Baukunst" Taf. LXXV, Fig. 4 abgebildet, ist eine in einfach geschwungener Linie sehr steil aufsteigende Vorkragung, die fast an einen hängenden Zapfen erinnert, so steil ist sie. Die Kanten sind mit einer Gliederung eingefasst und eine kleine polygone Console schliesst sie unten ab. Derartige einfache Erkervorkragungen in Form einer steilen Hohlkehle oder in Kreisform finden sich aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts und dem Anfange des XVI. Jahr-

hunderts hin und wieder erhalten; manchmal jedoch stehen polygone oder runde Erker auf Vorkragungen, die aus Consolen gebildet sind. Wir haben solche schon auf den Ecken kennen gelernt (wie Fig. 90); wo sie auf der Fläche vorkommen, ist die Anordnung der Consolen wiederum ähnlich. Je weiter sie gegen die Mitte des Erkers zu stehen kommen, desto grösser sind sie und desto tiefer gehen sie herab; je weiter gegen die Ecken, desto kleiner. Über diesen ungleich hohen und ungleich weit ausgeladenen Consolen liegt sodann eine Deckplatte, oder sie sind durch Bogen mit einander verbunden. So an den kleinen Warten bei der Zinnengallerie des Eschenheimer Thorthurmes zu Frankfurt a. M.

Einer der reichsten und schönsten polygonen Erker ist der Chor-Erker am Sebalder Pfarrhofe zu Nürnberg. Er besteht aus fünf Seiten des Achteckes und ruht auf einem starken senkrechten Untersatze, der mit Masswerkbildungen, Fialen und Wimpergen überzogen ist. Dieser Untersatz erweitert sich durch eine in vier Absätzen gebildete Gliederung, die stets aus einer senkrechten Platte und unter dieser aus einer laubgeschmückten Hohlkehle zwischen zwei schrägen Plättchen besteht. Ein Gesimse schliesst diese Vorkragung oben ab. Die Kanten des Erkers selbst sind mit kleinen Fialen geschmückt, zu deren Aufnahme Köpfe aus der Gliederung heraustreten.

Wir haben nun in Verbindung mit den polygonen Erkern noch der Gallerien Erwähnung zu thun, die manchmal im Innern der Kirchen sich finden und die theils einfach der ästhetischen Wirkung wegen in der Mitte einer Empore polygon vorgeschoben sind, theils als Träger für Orgeln, als Kanzeln und zu ähnlichen Zwecken dienen. Eine derartige Vorkragung trägt die Kanzel im Refectorium von St. Martin-des-Champs in Paris. Sie besteht aus mehreren Steinschichten, hat jedoch eigentlich keine Form, ist aber ganz mit Ornamenten bedeckt [1]); ähnlich scheint auch die Vorkragung für die Kanzel in dem Refectorium von S. Germain-des Prês in Paris [2]) gewesen zu sein.

So finden sich in der Kirche zu Freiberg im Erzgebirge in den Seitenschiffen Emporen auf Pfeilern eingebaut, die mit einer Brüstung von Masswerk abgeschlossen sind. Über jedem Pfeiler ist die Gallerie durch einen polygonen Balcon erweitert. Diese Balcone sind durch einfache Vorkragungen getragen, in welche an den Kanten Rippen eingelegt sind [3]).

Eine sehr schöne derartige, auf einer Vorkragung ruhende polygone Gallerie, die als Orgelchor dienen sollte, findet sich in St. Stephan zu Wien; die Vorkragung ist in einfacher Schräge gebildet, aber mit verschlungenen Gewölbrippen geziert.

[1]) Viollet-le-Duc, Dictionaire de l'architecture II. Bd., S. 408—410.
[2]) Ebendaselbst S. 411
[3]) Siehe Puttrich am betreffenden Orte

Wir werden über die gewöhnlichen Kanzeln im folgenden Abschnitte handeln und gehen nun zu den rechteckigen Erkern über.

Rechteckige Erker finden sich nur selten an der Ecke, meist aber auf der Fläche der Gebäude; sie sind im Gegensatze gegen jene polygone Erker, die an der Fläche der Gebäude angelehnt sind und meist die Capelle des Hauses bezeichnen, ganz profaner Natur. Für diese Zwecke eignet sich die rechteckige Form besser als die polygone; es finden sich aber ausnahmsweise auch rechteckige Erker als Chorcapellen.

Die Vorkragung für solche Erker bildete sich in einfachster Weise durch Consolen, die gerade aus der Mauer herauskamen und auf denen unmittelbar die Deckplatte lag, oder die durch kleine Gewölbe verbunden waren. Diese Bildungen sind den im vorigen Abschnitte behandelten ganz gleich; es ist ein vorgekragtes Stockwerk, was nur eine gewisse Länge hat. Auf der Stadtmauer zu Trient z. B. steht unweit des Schlosses ein Erker, der auf diese Weise vorgekragt ist, der als Erker betrachtet werden kann, da er nur eine geringe Länge hat im Vergleiche zu der der Stadtmauern, der aber immerhin so lang ist, als ein gewöhnliches Haus, so dass man ihn ohne Anstand auch als Stockwerkvorkragung betrachten könnte.

Eine hübsche derartige Erkervorkragung findet sich an einer Seitencapelle der Kirche Maria a. d. Capitol zu Cöln. Hier treten grosse Consolen aus der Wand heraus, auf welche die Fussbodenplatte des Erkers gelegt ist. An der Stirne sind bogenförmige Steinplatten eingeschoben (Fig. 92). Ähnlich construirt, aber reicher in der Gliederung der Consolen ist ein ziemlich bedeutender Erker am Rathhause zu Neustadt a. d. Orla [1]). Meist treten jedoch derartige Erker nicht sehr weit aus der Wandfläche heraus, sie ruhen sodann auf zwei Consolen, zwischen die ein flaches Gewölbe gespannt ist.

Ähnliche Erkerbildung auf kleinen flachen Gewölben zwischen einfach profilirten Consolen erhalten sich auch nach dem Schlusse des Mittelalters bis zum XVIII. Jahrhundert. Sie sind in allen Städten in grosser Zahl zu finden; wir erinnern an einen derartigen Erker in der Nähe der heil. Geistkirche zu Heidelberg, an Erker zu Nürnberg, Salzburg, zu Wien etc., die bis ins XVIII. Jahrhundert herabreichen.

Manchmal aber treten die Erker so weit hervor, dass nicht ein einziges Gewölbe zwischen die Consolen gespannt ist, sondern dass, ähnlich wie die Consolen treppenförmig über einander vortreten, so auch von Treppe zu Treppe der Console ein kleines Gewölbe gespannt ist. So ist ein Erker zu Nürnberg gebildet, dessen Consolen aus dreifach unten abgerundeten Steinen bestehen, die über einander vorgeschoben sind, und bei denen jedem Steine

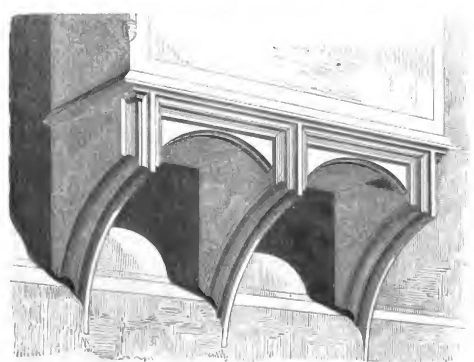
[1]) Siehe Puttrich am betreffenden Orte.

ein kleines Gewölbe entspricht, so dass auch drei Gewölbe übereinander vortreten. Die starken Consolen treten jedoch vor dem Gewölbekopf vor, um dem darauf ruhenden Gesimse eine solche Ausladung geben zu können, dass auch der kleine Strebepfeiler, mit dem der Erker gegliedert ist, auf der Gesimsplatte Platz findet.

Andere viereckige Erker sind aber auf ähnliche Weise vorgekragt wie die letztgenannten polygonen. Es sind nicht Consolen, deren jede einzeln eingemauert ist und die erst durch Bogen oder eine Steinplatte mit einander verbunden sind, sondern die Vorkragung bildet im Ganzen Einen Körper, eine einzige grosse Console, die hier der Grundform des Erkers entsprechend, rechteckig und nicht polygon gestaltet ist. Der Erker am Reichssaale des Rathhauses also jener vom St. Sebaldus-Pfarrhofe zu Nürnberg und an der Capelle zu Kidderich ganz ähnlich.

Ein Erker an einem Hause am Obstmarkte zu Nürnberg hat eine aus nur wenigen Gliedern bestehende Vorkragung, an der das unterste und Hauptglied eine grosse, flache Kehle ist, die sich in der Mauerflucht verläuft; eine Reihe hängender Masswerkzacken säumt den oberen Rand der Vorkragung ein.

In Erfurt ist an einem Hause an der Krämerbrücke [1]) ein rechteckiger Erker, der eine Vorkragung hat, die von einem Punkte ausgehend in einer grossen Zahl Glieder sich nach oben erweitert; ein anderer Erker zu Erfurt mit der Jahrzahl 1479 [2]), fängt in einer Linie an und erweitert sich in einfacher Gliederung nach oben.



(Fig. 32. Erkeruntersatz von S. Maria a. d. Capitol zu Cöln.)

zu Regensburg [1]) beginnt auf einem vierkantigen Untersatz der sich zuerst durch ein kreisförmiges Glied in die Breite erweitert, sodann durch einige einfache Glieder vermittelt, gleichmässig nach vorn und der Seite vortritt, bis die für den Erker nöthige Grundfläche gewonnen ist. In ähnlicher Weise beginnt der Erker am steinernen Hause zu Kuttenberg über einem vierkantigen Pfeiler, der als Strebepfeiler an die ehemals offene Halle des Erdgeschosses angelehnt ist und erweitert sich durch eine Anzahl zierlicher Glieder, unter welchen sich einige grosse mit Ornament gefüllte Hohlkehlen bemerklich machen, so weit als die Grösse des Erkers es erforderte. Diese Vorkragung ist

Manchmal jedoch wurde die Vorkragung auch bei diesen rechteckigen Erkern auf eine mehr eigenthümliche, in die Augen fallende Weise gebildet; sie erscheint in einer selbstständigen Formgestaltung, die den constructiven Gedanken in der Formbildung gar nicht mehr durchscheinen lässt, im Gegentheile der Form eine gerade entgegengesetzte Bedeutung gibt; die Construction ist stets dieselbe; es sind Steine, die horizontal über einander vortretend gelagert sind und so tief in die Mauer eingreifen, dass die rückwärtige Belastung des eingemauerten Theiles der auf

[1]) G. G. Kallenbach's Atlas Taf. LIII.

[1]) Siehe Puttrich am betreffenden Orte.

[2]) G. G. Kallenbach's Atlas Taf. LXXV.

die freie Vorderkante gestellten Last das Gleichgewicht hält und sie noch überwiegt. Man liebte es nun aber manchmal, wie wir schon bei den polygonen Erkeruntersätzen gesehen haben, diese horizontale Lagerung, die sich durch eine Reihe von horizontalen Gliedern ausspricht, zu verdecken und durch eingelegte Gewölbrippen den Anschein zu geben, als sei ein Stück Gewölbe, das nach statischen Gesetzen sich nicht selbst halten kann, da ihm der Gegendruck fehlt, auch im Stande, auf dem Scheitel noch eine Last zu tragen, oder als stemme sich der ganze Erker aus eigener Kraft gegen die Mauer. Ähnliches findet sich auch hier bei rechteckigen Erkern. So befindet sich ein Erker am Rathhause zu Perchtoldsdorf bei Wien. Ein Erker, der in der Mitte durch einen schwachen vierseitigen Stock gestützt ist, der oben ausgeladen ist, an der Ecke jedoch ruht er auf halben Bogen, die aus der Wand herauskommen



(Fig. 93. Erkeruntersatz am Rathhause zu Perchtoldsdorf.)



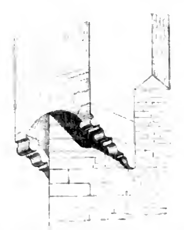
(Fig. 94. Erkeruntersatz vom Falkenstein'schen Hause zu Freiburg in Breisgau.)

und in Form von Gewölbrippen profilirt sind; eben solche Rippen steigen aber auch von Mittelpfosten aus gegen die Ecken auf und kleine Gewölbskappen sind hinter diesen Rippen eingespannt (Fig. 93).

Sehr phantastisch gebildet, jeden constructiven Gedanken verlängernd, erscheint die Vorkragung des Erkers am Falkenstein'schen Hause zu Freiburg in Baden. Der Erker erhebt sich über der Eingangsthüre des Hauses; die Vorkragung verbindet sich also mit der Einfassung der Thüre. Von hier steigt ein Kreisbogen in reicher Gliederung schräg hervor, ihn durchschneiden einige horizontale Glieder, die eine viereckige Basis für den Erker bilden. Die viereckige Grundform ist jedoch durch Bogen in Form flacher Eselsrücken gegliedert, von denen Kreuzblumen an den Ecken und in der Mitte aufsteigen (Fig. 94). Die ganze Architectur ist ein phantastisches Spiel von Formen ohne Sinn, die blos durch die lebhafte Bewegung und originelle Zusammenstellung, so wie durch hübsche Verhältnisse angenehm überraschen.

Die viereckigen Erker finden ausnahmsweise auch an den Ecken Anwendung; so ist an einem Hause in Zwickau ein viereckiger Erker an der Ecke, der ganz in derselben Weise unterstützt ist wie der am Rathhause zu Petersdorf.

nur dass statt des Mittelpfostens die Ecke des Gebäudes als Träger erscheint.



(Fig. 95. Erkeruntersatz vom Thurme zu Korneuburg bei Wien.)

An einem Thurme zu Korneuburg, der unten viereckig ist, oben in's Achteck übergeht, sind kleine Warten an der Stelle des Überganges angebracht, die rechteckig sind; sie sind jedoch grösser als der frei werdende Raum neben dem achteckigen Thurmkörper und ruhen desshalb auf Vorkragungen, die durch Consolen gebildet sind (Fig. 95), welche schräge aus der unteren Fläche herauskommen, durch ein Stichbogengewölbe verbunden sind; die Consolen bestehen aus zwei über einander vortretenden Steinen, deren Kante profilirt ist; der untere der Steine verschneidet sich mit der Mauer.

Es ist nicht möglich, auf alle Beispiele einzugehen, die sich in Deutschland erhalten haben, wir mussten uns begnügen, auf die verschiedenen Motive aufmerksam zu machen, die der Bildung der Vorkragung zu Grunde liegen und von jeder Art ein oder das andere Beispiel anzuführen. Auf eine Anzahl verwandter Motive werden wir im Folgenden aufmerksam zu machen haben.

Literarische Besprechungen.

Dr. Wilhelm Lübke, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin. 4 Tafeln Abbildungen und 21 S. Folio. Berlin, Ringel's Verlags-Buchhandlung 1861. Preis 2 Thlr. 10 Sgr.

Im Herbste v. J. wurden die Kunstfreunde Berlins durch die Nachricht überrascht, dass mitten in ihrer Stadt ein grosses Wandgemälde des fünfzehnten Jahrhunderts und zwar mit dem interessanten Gegenstande des Todtentanzes zu Tage gekommen sei. Die Entdeckung (die wir dem berühmten Baumeister Geheimer Rath Stuler verdanken) war in der That ein Ereigniss, da Gemälde so früher Zeit im nördlichen Deutschland selbst in den alterthümlichsten Städten von äusserster Seltenheit sind und in der modernen Residenz am wenigsten zu erwarten waren, und da auf diese Weise die geringe Zahl der noch erhaltenen Darstellungen dieser Art um ein, und zwar ein sehr eigenthümliches und verhältnissmässig wohl erhaltenes Exemplar vermehrt wurde. Alle andern sind nämlich durch Übermalung entstellt, während dieses unberührt geblieben ist.

Freilich aber sind die Jahrhunderte auch hier nicht spurlos vorüber gegangen. In der Vorhalle der Kirche angebracht, ist das Gemälde nicht blos übertüncht, sondern auch durch eine später angelegte, zur Orgel führende grosse Treppe an manchen Stellen ganz abgeschlagen, so dass der nackte Stein zu Tage liegt, an andern doch gründlich beschädigt, so dass man nur durch Verfolgen der sichtbaren Linien ein Verständniss des Dargestellten gewinnen kann. Überdies sind die Farben so verblichen, dass ein ungewöhntes Auge bald ermüdet, und endlich die unter jedem Bilde befindlichen, in alter Schrift und niederdeutscher Sprache geschriebenen, zur Erklärung wichtigen Verse überaus lückenhaft und schwer zu entziffern sind. Für den Genuss flüchtiger Beschauer gewährt daher die Entdeckung wenig und es bedurfte eines anhaltenden, geduldigen, sachverständigen Forschens, um den Zusammenhang in Bild und Schrift festzustellen. Diess Verdienst hat sich Professor Lübke erworben, indem er das noch immer aus mehr als fünfzig Figuren bestehende Gemälde mit unglaublichem Fleisse und Eifer studirte, es unter seiner steten Aufsicht durch einen gewissenhaften jungen Künstler in angemessener Grösse zeichnen liess und die Inschriften (mit sachkundiger Hülfe des Herrn Professor Massmann) so viel wie möglich entzifferte. Das vorliegende Werk enthält nun jene, wie Referent bezeugen kann, überaus treue und gelungene Zeichnung nebst den Durchzeichnungen einiger Köpfe und dem Grundriss der Marienkirche, und einen sehr lehrreichen und zweckmässig gehaltenen Text, welcher nach kunstgeschichtlichen Erörterungen über die Bedeutung der Todtentänze und über das Architektonische der Marienkirche, die Bilder beschreibt, erklärt, würdigt, mit den andern bekannten Darstellungen dieses Gegenstandes ausführlich vergleicht und endlich die Inschriften, so weit sie vorhanden, vollständig und mit den nöthigen Erläuterungen mittheilt.

In wissenschaftlicher Beziehung ist diese gründliche Arbeit ein wichtiger und unentbehrlicher Beitrag zur Geschichte der Todtentänze. Aber auch Kunstfreunden, die keine tiefern Studien beabsichtigen, wird sie grosses Interesse gewähren, und ihnen mehr gewähren, als die Anschauung des Gemäldes in seinem jetzigen Zustande. Ein Kunstwerk ersten Ranges ist dieses freilich nicht; der ehrbare Meister, der es, wie Costüm und andere Zeichen ergeben, etwa um 1470 ausführte, macht auf geistreiche Motive, wie sie Holbein's berühmter Todtentanz enthält, nicht Anspruch. Der Tanz ist ein ziemlich ruhiges Wandeln und in Haltung und Bewegung ist wenig Abwechselung. Von dem Einfluss der flandrischen Schule, welcher in andern Gegenden Deutschlands sich schon zwanzig Jahre vorher fühlbar machte, ist unser Meister noch kaum berührt. Seine schlanken Gestalten mit kleinen Köpfen und die einfachen graden Linien der Gewandung zeigen ihn noch als einen Anhänger der älteren Kunstweise. Auch hat er nicht den Ehrgeiz gehabt, etwas Ausserordentliches zu leisten; man erkennt vielmehr aus einigen Änderungen, dass er ohne vorgängige Studien an Ort und Stelle erfunden hat. Indessen gereicht ihm Beides nicht zum Schaden; während selbst hoch begabte gleichzeitige Künstler durch die Nachahmung jener fremden Kunstrichtung irre geleitet wurden, hat sich bei ihm noch das feinere Gefühl für die Schönheit der Linie aus der älteren Schule erhalten und sein anspruchsloses Werk genügt vollkommen, ihn verständlich zu machen und uns in den Gedankengang seiner Zeit einzuführen. Selbst die etwas einförmige Haltung ist nicht ohne Werth; dass der Tod hier nicht als völliges Gerippe, sondern mit einer schlaffen missfarbigen Haut dargestellt, mit wenig veränderter Gebehrde, gleichsam als durchgehaltene Note den ganzen Reigen begleitet, und mit seinem in stets gleicher Curve gesenkten

Mantel sich von dem grünen Grunde des Bildes absetzend, die farbigen Gestalten der Lebenden verbindet, gibt schon das Gefühl seiner allgemeinen, alle Unterschiede ausgleichenden Herrschaft. Überhaupt bezeichnet Lübke den Kunstwerth des Werkes ganz richtig, wenn er ihm nachrühmt, dass darin noch der milde Ernst, die ideale Stimmung der mittelalterlichen Kunst vorherrsche, während sich im Einzelnen schon ein frischer Sinn für das Charakteristische der einzelnen Erscheinung äussert. Die Anordnung unterscheidet sich von den der meisten Todtentänze dadurch, dass Geistliche und Laien nicht unter einander gemischt auftreten, sondern zwei gesonderte Reihen bilden, zwischen welchen dann (was sich sonst nirgends findet) Christus am Kreuze mit Maria und Johannes dargestellt ist. Es ist sinnreich, dass der Erlöser mit seinem freiwilligen Tode in den erzwungenen Tanz, dass der Besieger in den Triumphzug des Todes hineintritt, dass er, den die Sterbenden anrufen, sogleich zugegen ist.

Beide Reihen sind dann, wie immer, nach Rang und Würden geordnet, und Papst und Kaiser stehen, wie sich gebührt, dem Kreuze zunächst. Statt aber, wie es uns natürlich scheinen würde, beide nach demselben hinzurichten, hat der Maler, vielleicht um anzudeuten, dass der Weg alles Fleisches für Laien und Geistliche derselbe sei, jenen dieselbe Richtung gegeben wie diesen, so dass während diese dem Kreuze zuschreiten, die Laien ihm den Rücken zudrehen und überdies in verkehrter Ordnung, der Niedrigste voran, wandeln. Unter den Geistlichen ist der Küster der letzte der Tanzenden, hinter ihm erscheint aber noch eine eigenthümliche Gruppe; ein Franciscaner predigt die Lehre vom Tode von einer Kanzel herab, unter welcher zwei halbthierische Ungeheuer hocken, von denen der eine den Dudelsack bläst. Die Hölle spielt also die Musik zum Todtentanze und die Menschen gehen nach ihrem Tacte und überhören die warnende Predigt. Im Reigen der Laien ist die letzte Gruppe zerstört; wahrscheinlich enthielt sie das Kind, welches gewöhnlich an dieser Stelle vorkommt und sich beklagt, dass es tanzen solle, ehe es gehen könne. Auf Einzelheiten der Darstellung darf ich mich nicht einlassen; auch drücken die Gestalten, Geistliche wie Laien, meistens nur ein schwaches Widerstreben mit mässigen Variationen aus, und nur der Arzt (der als Gelehrter unter die Geistlichen versetzt ist) mit dem unerlässlichen Uringlase, an dem er seinen eigenen nahenden Tod wahrnimmt, und der Herzog, der in voller Rüstung mit aufgehobenem Schwerte in kriegerisch festem Schritte in den Tod geht, machen eine Ausnahme. Das weibliche Geschlecht ist schwächer vertreten, als auf andern Todtentänzen, nur durch die Kaiserin, eine sehr liebliche Gestalt. Dass unter den Laien auch der Wucherer und Betrüger vorkommen, ist nicht ungewöhnlich, auffallend aber, dass jener nicht mit diesem tief unten, sondern auf den Ehrenplatz zwischen den Bürgermeister und den Junker gestellt ist, gewissermassen eine unerwartet frühe Anerkennung der Geldmacht. Die Inschriften geben jedesmal in zwölf gereimten Zeilen die Anrede des Todes, in welcher er jedem Stande seine Sünde oder die Eitelkeit seiner Ehren vorhält, und die Antwort, welche nach einer Bitte um Aufschub und der Unterwerfung unter das Unabänderliche mit der Anrufung Christi schliesst. Diese Verse sind in ihrer naiven, niederdeutschen Sprache sehr anziehend und enthalten manche Motive, die der Maler auffallender Weise unbenutzt gelassen hat. Dem Kaufmann z. B., der auf dem Bilde zwar wie es sein Gewerbe auf den unsichern Strassen der Mark Brandenburg mit sich brachte, fast ritterlich gekleidet und mit grossem Schwerte, aber ungespornt erscheint, ruft der Tod zu, da es doch mit den Märkten zu Ende sei und er tanzen müsse, die Sporen abzulegen; den Junker, der auf dem Bilde allerdings mit übermässig kurzem Wamms, engen Beinkleidern und Schnabelschuhen recht gut als Stutzer geschildert, aber ohne Zeichen des Waidwerks ist, redet der Text, der ihn überhaupt derber und wie eine Art Don Juan behandelt, gerade auf diese noble Passion an. Herr Junker mit eurem Habicht fein u. s. f. Und so finden sich in Bild und Schrift noch zahlreiche interessant und sittengeschichtlich nicht unwichtige Züge, für die ich aber auf das in jeder Beziehung sehr empfehlenswerthe Werk hinweisen muss.

Karl Schnaase.

---

* Von Dr. W. Lübke ist im Verlage von E. A. Seemann auch ein „Abriss der Geschichte der Baukunst" mit 228 Holzschnitt-Illustrationen erschienen. Der Verfasser hat sich zur Herausgabe desselben durch den Umstand bestimmt gefühlt, dass seine Geschichte der Baukunst in der zweiten Auflage eine Erweiterung erfahren hat, welche die ursprünglich dem Buche gesteckten Grenzen überschreitet und wodurch dem Anfänger die Übersicht über das ausgedehnte Gebiet erschwert wurde. Die Darstellung des Abrisses ist einfach und schlicht gehalten, alle culturgeschichtlichen Ausführungen so wie die ästhetischen Betrachtungen sind ausgeschieden, dagegen ist das Hauptgewicht auf vollständige klare Darlegung der Bauformen nach ihrem constructiven Gefüge, ihrer decorativen Ausbildung und in ihrer geschichtlichen Entwicklung, kurz auf eine Formenlehre der Baukunst nach ihren sämmtlichen verschiedenen Stylen von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart gelegt. Die systematische Behandlung steht in erster Linie, und daneben sind die wichtigsten Denkmale der einzelnen Epochen und der verschiedenen Länder und Schulen kurz als Beispiele herangezogen.

* Wir haben bereits einer Gelegenheitsschrift erwähnt (Mittheilungen 1861, 3. Heft), welche über den Speyrer Dom aus Anlass der achten Säcularfeier der ersten Einweihung desselben vor Kurzem erschienen ist. Neuerdings ist ein Werk über denselben Gegenstand von Dr. F. X. Remling zu Speier im Verlag von Kirchheim erschienen worüber das „Organ für christliche Kunst" folgendes bemerkt:

„Die vorliegende Schrift will die Freunde der Kirchenbaukunst und der vaterländischen Geschichte auf diese Feier vorbereiten. Des Verfasser Befähigung hierzu haben seine früheren Leistungen auf dem Gebiete der Geschichte, namentlich auch auf jenem der Baugeschichte, mehr als ausreichend documentirt. Bekanntlich ist derselbe aus dem lange und lebhaft geführten Rötscher Streite siegreich hervorgegangen. Das vorliegende Werk wird jedem wesentliche Dienste leisten, welcher den Kaiserdom in seinem gegenwärtigen (vollendeten) Bestande kennen lernen will. Das Geschichtliche, namentlich jenes aus der Periode der Salier, ist mit diplomatischer Genauigkeit erhoben, und manches wohlthuende Schlaglicht fällt dadurch zugleich auf jene Zeit der deutschen Geschichte. Auch den übrigen Bauperioden — der Kaiserdom zählt ihrer sechs — ist entsprechende Aufmerksamkeit und Exactheit gewidmet. Vielleicht ist in Mittheilung des gelehrten Apparates für den Laien des Guten zu viel geschehen; der Fachmann wird aber dafür dankbar sein, zumal es sich darum handelt, an die Stelle seitheriger Schwankungen und Unsicherheiten wissenschaftlich Begründetes zu setzen".

* „De l'art chrétien en Flandre" ist der Titel eines Werkes, welches der Abbé Dehaisne aus Douai bei Goemare in Brüssel und der Poorter in Brügge herausgegeben, und das nach seinem Inhaltsverzeichnisse sehr umfassend und für die allgemeine Kunstgeschichte der Niederlande von hoher Bedeutung ist.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur in dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 8. | VI. Jahrgang. | August 1861.

Der Schatz von St. Marcus in Venedig.

Von Dr. Franz Bock.

Zu allen Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung haben die Kirchenschätze, diese Beweisthümer der Opferwilligkeit und des Kunstsinnes vorübergegangener Geschlechter, die Gier und Habsucht Einzelner rege gemacht. Ähnliche Werthstücke an älteren goldenen und silbernen Kunstwerken, welche Herzog Alba und seine Spanier im reichgefüllten Schatze von St. Peter in Rom in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. vernichteten, schleppte König Gustav Adolph und seine Schweden aus den reichhaltigen Kirchenschätzen des mittleren und südlichen Deutschlands massenweise über den Belt, wo es entweder unwiederbringlich dem Schmelztiegel verfallen ist, oder heute noch, mündlichen Mittheilungen zufolge, zerstreut in den Feudalschlössern des Skandinavischen Nordens angetroffen wird. Kaum waren die Wunden des dreissigjährigen und des siebenjährigen Krieges vernarbt, welche Kämpfe Deutschlands Kirchen um so viele Meisterwerke der kirchlichen Goldschmiedekunst ärmer gemacht hatten, als gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts mit dem Einbruch der französischen Revolution eine abermalige Vernichtung in noch nie dagewesenem Umfange jener metallischen Kunst- und Kleinodienstücke eintrat, die Jahrhunderte hindurch die Zierde der Kirchen und der Stolz friedlicher Bewohner von bischöflichen Städten gewesen waren. Was in Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien sich bis dahin vor der Metallsucht aufgeregter Zeiten an Monumentalwerken der religiösen Goldschmiedekunst gerettet hatte, was bei so vielen freiwilligen und unfreiwilligen Silberablieferungen von Klöstern und Stiften noch verschont geblieben war, fiel den französischen Freiheitshelden unseligen Andenkens gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts als willkommene Beute anheim. Wohl mögen auch in jenen traurigen Tagen, als alles Interesse für die unübertrefflichen Kunstwerke der christlichen Vorzeit den Völkern des Abendlandes fast spurlos abhanden gekommen war, kostbare kirchliche Kunstwerke unter den gierigen Händen von einheimischen Sansculotten verschwunden sein, die später den fremden Kirchenplünderern mit auf die Rechnung gesetzt worden sind.

Für die Kunst- und Alterthumsforschung wäre es gewiss ein dankenswerther Beitrag, wenn an verschiedenen Stellen an der Hand mündlicher Traditionen heute noch zu constatiren gesucht würde, was in einzelnen Diöcesen in Folge der grossen Staatsumwälzungen zu Anfang unseres Jahrhunderts unwiederbringlich verloren gegangen ist. Eine solche systematische Zusammenstellung von unersetzlichen Verlusten, die die Kunst des christlichen Abendlandes in jenen aufgeregten Zeiten erlitten hat, würde sicher den nachfolgenden Zeiten zur heilsamen Warnung gereichen und zum Belege dienen, welch Unersetzliches das grosse Ganze verliert, wenn die entfesselte Habsucht Einzelner in den Tagen schrankenloser Willkür sich an den geheiligten Kunstschätzen der Kirche zu vergreifen keine Scheu mehr kennt.

Anstatt hier aufzuzählen, was im Sturme der französischen Revolution in den Kirchenschätzen des nördlichen Italiens, zu welchem Zwecke wir an mehreren Stellen Materialien gesammelt haben, verloren gegangen ist, haben wir es uns in den folgenden Notizen zur Aufgabe gestellt, in numerischer Übersicht gleichsam als Inventar anzugeben, was an Prachtwerken der mittelalterlichen Goldschmiedekunst in St. Marcus von Venedig, einer der ältesten und bauprächtigsten Basiliken des nördlichen Italiens, sich Dank der erhaltenden Fürsorge Kaiser Franz I. von Österreich bis zur Stunde noch erhalten hat. Die folgenden kurzen Notizen beabsichtigen blos dem Kunstforscher beim Besuch des venetianischen Schatzes als Wegweiser zu dienen; dieselben möchten aber auch Veranlassung geben, dass, wenn über Nord-Italien in nächsten Zeiten, wie es den Anschein nimmt, abermals die Geissel der Revolution und eines verheerenden

Krieges wiederum geschwungen werden sollte, gleichsam unter dem öffentlichen Schutze der Wissenschaft jene unvergleichlich seltenen Werke der grösstentheils orientalisch-griechischen Goldeschmiedekunst unantastbar sicher gestellt werden, die heute als einzig in ihrer Art in dem *thesaurarium* von St. Marcus eine Zufluchtstätte gefunden haben. Bei Veröffentlichung dieses kurzen Inventars der Schätze von St. Marcus, in soweit sie der Goldschmiedekunst des Mittelalters angehören, dürfte es gerathen sein, die chronologische Reihenfolge bei Angabe der einzelnen Werthstücke einzuhalten. Bei einem öfteren Besuche der Schatzkammer hatten wir Gelegenheit folgende Kunstwerke näher in Augenschein zu nehmen.

1. Vier grosse Buchdeckel *(frontalia)* in Gold mit Heiligenfiguren verziert, in griechischem Zellenschmelz *(émaux cloisonnés)*. Diese prachtvollen *vestes* oder *thecae librorum* gehören unstreitig zu den werthvollsten und merkwürdigsten, die das christliche Abendland heute noch besitzt, und dürfen kühn in Vergleich gestellt werden mit den goldenen Einbänden jener Evangelistarien, die in der Cimelien-Bibliothek zu München, aus dem Dom zu Bamberg und der Kirche St. Emmeran zu Regensburg herrührend, heute noch aufbewahrt werden. Leider fehlen bei diesen kostbaren Buchdeckeln die ehemals darin befindlichen Evangelistarien und Plenarien. Die grosse Übereinstimmung der eingeschmelzten Figuren und vielfarbigen Ornamente mit jenen eingeschmelzten Arbeiten an der *palla d'oro* lässt mit ziemlicher Sicherheit den Schluss ziehen, dass diese *frontalia* gegen Schluss des X. und im Beginn des XI. Jahrhunderts von jenen griechischen Künstlern sind angefertigt worden, die bei Herstellung des eben gedachten goldenen Altarvorhanges von St. Marcus thätig gewesen sind. Diese kostbaren Bücherdeckel, ein Meisterwerk griechischer Künstler des XI. Jahrhunderts, haben durchschnittlich eine grösste Länge von 40 — 46 Centimeters bei einer Breite von 30 — 35 Centimeters. Das bei weitem reichste und ausgezeichnet gut erhaltene Frontale zeigt auf vertieftem quadratischem Felde von den vielgestaltigsten Laub-Ornamenten in Zellenschmelz umgeben das Standbild des heil. Erzengel Michael, das ebenfalls in *émail cloisonné* äusserst kunstreich als Basrelief in Weise der *rond bosse* auftritt. Der Heros Michael ist in einem reichen griechischen Rittercostüme dargestellt. In der äussern vorspringenden Randeinfassung dieses goldenen Buchdeckels ersieht man im feinsten Zellenschmelz die kleinen Standbilder griechischer Heiligen, deren Namen ebenfalls in Email dabei befindlich sind. Unter diesen zwölf eingeschmelzten Bildwerken heben wir als bekanntere Namen der griechischen Litanei hier hervor:

(Α) Θεόδωρος. (Α) Δημήτριος.
(Α) Προκόπιος, (Α) Γεώργιος,
(Α) Ευστάθιος, (Α) Μερκόριος,

2. Die *Palla d'oro* von St. Marcus, unstreitig das hervorragendste Kunstwerk der romanischen und gothischen Goldschmiedekunst jenseits der Berge. Dieses *vestimentum altaris*, das wir heute *antipendium* nennen würden, war ursprünglich dazu bestimmt, als goldene Vorsatztafel die vier Seiten der Mensa des Hauptaltars zu schmücken, der in seinem Innern die Gebeine des Evangelisten Marcus, des Patrones der ehemaligen Republik Venedig, umschloss. Ähnlich dem berühmten Verdüner Altar zu Klosterneuburg, der durch die Vorsorge des Wiener Alterthum-Vereins erst im vorigen Jahre eine wissenschaftliche und allseitig erschöpfende Beschreibung und Abbildung gefunden hat, ist auch das oft besprochene Palladium von St. Marcus heute nicht mehr als *palla* oder *vestimentum altaris*, nämlich zur Ausstattung der vier Flächen der Altartisches in Gebrauch, sondern diese Vorsatztafeln des ehemaligen Altars sind gleich denen in Klosterneuburg von ihrer ursprünglichen Stelle gerückt, und heute über den Altartisch so unzweckmässig aufgestellt und befestiget, dass man sie auch bei ihrer Eröffnung an Festtagen nur mit grosser Mühe näher in Augenschein nehmen kann. Bei der blos numerischen Aufzählung der Schätze von St. Marcus enthalten wir uns hier eine auch nur flüchtige Beschreibung dieses vollendeten Prachtwerkes der griechischen Goldschmiedekunst zu entwerfen, was überhaupt bei dem Fehlen von Abbildungen in Worten sich kaum bewerkstelligen liesse. Wir verweisen desswegen im Vorbeigehen hier auf die wissenschaftliche Besprechung der ehemaligen Bekleidungsflächen der Grabesstätte von St. Marcus in dem trefflichen Werke von Jules Labarte [1]). *Histoire des émaux dans l'antiquité et le moyen-âge* pag. 27 — 45 und deuten nur im Allgemeinen darauf hin, dass die vielbesprochene *palla d'oro* in Venedig zwei verschiedenen Hauptepochen in ihrer äusseren Zusammensetzung und Ornamentation angehört; der älteste Theil dieses Meisterwerkes byzantinischer Schmelzkünstler fällt in den Schluss des X. Jahrhunderts und ist, wie die Inschrift besagt, auf Befehl des Dogen Orseolus angefertiget worden. Aus dieser Epoche rühren auch jene vielen kostbaren grösseren und kleineren Medaillons in Zellenschmelz auf goldener Grundlage her, die eine grosse Zahl von Heiligen, theils der griechischen, theils der lateinischen Kirche angehörend, darstellen.

---

[1]) Leider existirt bis zur Stunde keine auch nur halbwegs genügende Abbildung der *palla d'oro*, die dieses unübertreffliche Kunstwerk in seiner stylistischen und technischen Eigenthümlichkeit getreu wiedergäbe. Auch hat Labarte sich begnügt eine durchaus fehlerhafte ungenügende Abbildung der *palla d'oro* seinem obgenannten Werke beizufügen, die einem älteren italienischen Werke entlehnt ist. Gewiss wäre es dringend zu wünschen, dass von dem berühmtesten Werke früh mittelalterlicher Goldschmiedekunst jenseits der Berge eine monographische Beschreibung mit charakteristischen Abbildungen in der Weise veröffentlicht werde, wie das kürzlich von der stylverwandten emaillirten *palla* zu Klosterneuburg geschehen ist.

Wenn nicht aus einer anderen Epoche, jedoch sicher von einer anderen Meisterhand herstammend, mögen jene grösseren Medaillons im Zellenschmelz zu betrachten sein, die auf der mittleren Fläche unserer *palla* einzelne Hauptmomente aus dem Leben des Herrn zur Anschauung bringen. Diese kostbaren Rundmedaillons von einer äusserst guten Erhaltung dürften wohl ihrem Umfange nach als die grössten und technisch vollendetsten Zellenschmelze betrachtet werden, die sich, von griechischen Künstlern herrührend, bis auf unsere Tage im Abendlande erhalten haben.

Der jüngste Theil der ehemaligen Bekleidung des Hauptaltars von St. Marcus stammt offenbar aus der italienischen Spitzbogenkunst, dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts. Hierher sind zu rechnen: alle jene getriebenen und ciselirten Laubornamente, die als Einfassungen und Umrahmungen der vielen Zellenschmelze heute dienen; dazu sind ferner zu zählen alle jenen baldachinförmigen Nischen, die sich ebenfalls als Einfassungen von emaillirten Bildwerken an dem heutigen Altaraufsatze vorfinden. In diese jüngste Periode sind endlich zu setzen jene grosse Zahl von ungeschliffenen Edelsteinen, meistens Rubine und Saphire, die in kunstreichen goldenen Fassungen das ganze Antipendium zieren. Noch fügen wir hinzu, dass die ehemalige Altarbekleidung von St. Marcus, die heute als *retable* freistehend über der Altarmensa befestigt ist, eine grösste Länge von 3·18 M. bei einer grössten Höhe von 3·08 M. hat.

3. Acht griechische Kelche von verschiedener Grösse, deren geräumige Kuppen entweder aus ausgehöhltem Onyx, Sardonyx, Achate oder aus andern Halbedelsteinen bestehen; einige derselben von grösserem Umfange sind als *calices ansati* mit Handhaben versehen und dürften als solche, ähnlich den älteren *calices ministeriales*, kirchlich im Gebrauch gewesen sein, um den Laien vermittelst der *canna, fistula*, die heil. Communion *sub utraque specie* darzureichen. Nachdem aus mehreren Gründen den communicirenden Laien in der abendländischen Kirche der Kelch nicht mehr gereicht wurde, scheint man diese grösseren Henkelkelche als sogenannte Spülkelche noch längere Zeit liturgisch im Gebrauche erhalten zu haben. Ausser diesen grösseren Henkelkelchen finden sich auch noch mehrere kleinere Kelche in griechischer Form und Technik im Schatze von St. Marcus vor, deren Ausdehnung und Gestalt besagt, dass sie nur zum Gebrauche des Priesters bei Feier der heil. Messe angefertigt worden sind. Sowohl diese kleineren Messkelche als auch die grösseren Ministerialkelche stimmen in Form und künstlerischer Ausstattung ziemlich überein. Bei den meisten ist der obere Rand der breiten Trinkschale, wie angedeutet, durchgehends ein ausgehöhlter Halbedelstein, mit einem goldenen oder silbervergoldeten Rande umgeben und eingefasst, in welchem sich im durchsichtigen Schmelz die bekannten Einsetzungsworte des Herrn in griechischen Versalien befinden, nämlich: „πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες τοῦτο γάρ ἐστι τὸ αἷμά μου". Die Trinkschalen dieser griechischen Kelche sind nach mehreren Seiten mit kleineren verzierten Bandstreifen der Länge nach eingefasst, die die obere Randeinfassung mit dem glatten *nodus*, der sich als Handhabe, Knauf, unmittelbar unter der Kuppe befindet, in Verbindung setzt. Von diesem Knauf aus erweitert sich an sämmtlichen Kelchen trichterförmig eine Röhre als Fussstück oder Ständer, die mit dem Untersatz an älteren römischen Pocalen grosse Ähnlichkeit haben. Der untere Rand dieser Ständer ist häufig durch doppelte Perlränder verziert, die in ihrer Mitte im durchsichtigen Zellenschmelz die Brustbilder verschiedener griechischer Heiligen zu erkennen geben. Auch auf dem obern breiten Rande einzelner Kelche sind stellenweise in *émail cloisonné* die Halbbilder von griechischen Heiligen nebst Namens-Inschriften ersichtlich. Diese griechischen Kelche, die in ihrer Grundform und in ihrer Anlage vollständig mit dem berühmten Messkelche des Herzogs Tassilo von Kremsmünster übereinstimmen, dürften grösstentheils von griechischen Künstlern im X. Jahrhundert und einige erst im XI. Jahrhundert Entstehung gefunden haben.

4. Sieben und zwanzig mehr oder weniger reich verzierte und mit Thier- oder Pflanzen-Ornamenten sculptirte Behälter aus Bergkrystall. Dieselben zeigen in Form und Ausdehnung eine verschiedene Grösse und sind entweder becher- oder schalenförmig gestaltet. Einige dieser merkwürdigen Gefässe, die meistens aus dem Orient herrühren, sind ursprünglich offenbar zu profanen Zwecken angefertigt worden, und wurden dieselben ihrer Kostbarkeit und Seltenheit wegen später dem Schatze von St. Marcus als Geschenke einverleibt. Auch mögen einige derselben ehemals als *vasa chrismalia* bei der Weihe der *olea sacra* am Gründonnerstage liturgisch in Gebrauch genommen worden sein. Diese sämmtlichen geschnittenen Krystallgefässe stammen aus der frühromanischen Kunstepoche her und mögen die jüngsten derselben dem Schlusse des XII. Jahrhunderts angehören.

5. Vier bis fünf grössere Gefässe aus geschnittenem Onyx. Ob dieselben ehemals einem kirchlichen Gebrauche gedient haben, lassen wir hier dahingestellt sein. Ähnliche kostbare Onyxgefässe in verwandter Form fanden sich nach der Beschreibung und den Abbildungen des Benedictiners Dom. Felibien in dem *„trésor de l'abbaye royale de St. Denis"* als kostbare Schaustücke bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts vor. In früherer Zeit pflegte man ähnliche Prachtgefässe an grossen Festtagen auf eigenen Schautischen zu beiden Seiten des Chores zur Verherrlichung des Gottesdienstes aufzustellen. Die meisten dieser seltenen Gefässe in geschnittenem Bergkrystall, in Onyx und Beryll dürften entweder von venetianischen Kauffahrern aus dem Oriente als seltene Kostbarkeiten der bevorzugten

Hauptkirche der ehemaligen Republik bereits im IX. und X. Jahrhundert zu Geschenk überbracht worden sein, oder aber sie gelangten als Reliquienbehälter in den Zeiten der Kreuzzüge ebenfalls als Geschenke in den Schatz von St. Marcus. Älteren Inventaren des XII. und XIII. Jahrhunderts zu Folge befanden sich in den grösseren Kirchenschätzen des christlichen Abendlandes eine Menge von ähnlichen *vasa cristallina*, *vasa onychina*, die entweder als Reliquiarien dienten oder als Schaugefässe an grossen Kirchenfesten den Haupt-Altar und den Chor schmückten.

6. Zwei *vasa lustralia*, die als *urceoli* ehemals dazu dienten, das Weihwasser, die *lympha benedicta* zum Zwecke der Besprengung vorübergehend aufzunehmen. Dieselben bestehen aus weissem Glas und sind auf demselben merkwürdige Thierfiguren angebracht, deren Form und Gestalt die Hypothese zulassen, dass dieselben erst im XII. Jahrhundert angefertigt worden sind. Ein drittes kostbares *vasculum*, wie es scheint aus einem dunkelviolettfarbigen Glasfluss angefertigt, ähnlich dem Amethyst, zeigt auf seiner runden Oberfläche merkwürdige Figuren in Art der Gemmen vertieft ausgeschnitten, deren Formen auf eine sehr frühe Zeit hindeuten. Dieses leider heute theilweise zerbrochene Gefäss dürfte für das Studium der Glyptik von hohem Interesse sein.

7. Vier romanische Altarleuchter; zwei dieser interessanten *candelabra* sind in den reich entwickelten Formen des XII. Jahrhunderts in Silber gearbeitet und zeigen auf dem Fusse und der obern Schale zum Auffangen des Wachses eiselirte Laub- und Thier-Ornamente in dem Charakter der Spät-Romantik. Die Verzierungen auf diesen einzelnen Theilen in Nigello sind heute leider in Folge des zu häufigen Putzens grösstentheils abgenutzt. Zwei andere *cereostati* geben im Ständer geschnitzte Ornamente in Bergkrystall zu erkennen in jenen Formen, wie sie für das X. Jahrhundert massgebend sein dürften. Die vergoldeten Einfassungen des Fusses und der Schale gehören bereits der modernen Zeit an.

8. Ein kostbares schalenförmiges Gefäss, bestehend aus einem geschnittenen Türkis von grossem Umfange; die in dem Gefässe befindlichen kufischen Inschriften für den orientalischen Ursprung dieses Kleinods massgebend. Die Randeinfassung ist vom feinsten Golde mit eingelassenen Zellenschmelzen, wie sie in ähnlicher Gestalt an einzelnen *émaux cloisonnés* der deutschen Reichskleinodien ersichtlich sind. Trügen uns nicht alle Anzeichen, so dürfte diese kostbare Schale im XII. Jahrhundert von sicilianisch-saracenischen Steinschneidern und Schmelzarbeitern an dem prunkliebenden Hofe der normännischen Könige zu Palermo angefertigt worden sein.

9. Zwei *ampullae* in Bergkrystall mit geschnitzten Ornamenten in Bas-Relief, die theils der Thier-, theils der Pflanzenwelt angehören. Das eine grössere Messkännchen in Bergkrystall lässt in reicher eiselirter Arbeit einen Hals nebst Henkel und Ausgussröhrchen *(deductorium)* in jenen Formen erkennen, wie sie Theophilus in seiner *schedula diversarum artium* genau beschreibt. Sowohl die arabeskenartige Relief-Verzierung in Krystall als auch die reich eiselirten und nigellirten Ornamente auf dem Henkel, dem Halse und dem Fusse dieses formschönen Gefässes bekunden deutlich seinen Ursprung in der letzten Hälfte des XII. Jahrhunderts. Die kleinere *ampulla*, ebenfalls aus einem ausgehöhlten Bergkrystall, hat eine *ansa* aus demselben Material. Auf der Bauchung des Gefässes befinden sich geschnittene Thierfigurationen, dessgleichen auch mehrere Charaktere in kufischer Schrift am obern Ausguss, die für das saracenisch-orientalische Herkommen dieses Vasculum zum Belege dienen. Die goldene Einfassung und das Fussstück dieser *burette* gehört offenbar jüngerer Zeit an und dürfte erst im XVI. Jahrhundert hinzugefügt worden sein.

10. Zwei Messkännchen in den Formen des XII. Jahrhunderts. Dieselben bestehen in ihrer unteren Bauchung aus geschnittenem Onyx und zwar hat die eine *ampulla*, aus dem ebengedachten Halbedelstein geschnitzt, die Gestalt einer Phiole fast in Form einer Blumenvase mit zwei kleineren Henkeln. Das Ausgussröhrchen, Hals und Henkel dieses Messkännchens sind in vergoldetem Silber einfach und glatt gehalten in den Formen des spätromanischen Styles. Der ausgehöhlte Onyx zur Aufnahme des Messweines an der andern *ampulla* zeigt in seiner äussern Gestalt mehr die Form der römischen *amphora*. Auf dem langanstrebenden Halse dieses Gefässes hat die Kunst des Goldschmiedes zierliche Filigranarbeiten in vergoldetem Silber, abwechselnd mit gefassten Edelsteinen, zur Anwendung gebracht. Auch der Fuss dieser *phiala* hatte zweifelsohne ehemals eine breitere Einfassung und Umrandung in sechsblätteriger Rosenform mit ähnlichen Filigran-Ornamenten, die heute noch fehlen. Von allen liturgischen Gefässen des Mittelalters sind heute Messkännchen im romanischen Styl am seltensten anzutreffen. Desswegen dürfte für archäologische Studien der Werth dieser vier *ampullae* von St. Marcus nicht hoch genug anzuschlagen sein.

11. Ein griechisches Gefäss, in Form einer Vase, das als kostbares Schaustück zu den Prätiosen des venetianischen Schatzes gehörte, ohne dass es liturgisch zu einem bestimmten Zwecke in Gebrauch genommen worden ist. Diese Vase soll aus einem Beryll geschnitzt sein, der hinsichtlich seiner Farbe und äusseren Beschaffenheit dem Serpentin nicht unähnlich sieht. Die beiden Henkel gestalten sich als Thierunholde in der Form von Salamandern. Auf der Bauchung des Gefässes erblickt man als Cameen

geschnitten mehrere Standbilder von griechischen Heiligen mit ebenfalls griechischen Inschriften. Das Gefäss selbst ist, dem Typus der *en relief* geschnittenen Heiligenfiguren nach zu urtheilen, dem XI. Jahrhundert zuzusprechen. Die vergoldete Einfassung und Umrandung des Fusses jedoch in getriebener Arbeit mit durchsichtigen, ornamentalen Schmelzen ist als eine Zuthat der entwickelten Gothik zu betrachten.

12. Ein theilweise zerbrochenes Kleinodienstück aus Bergkrystall, das ehemals mit einer Votiv-Krone in Verbindung stand, die mit goldenen Zellenschmelzen ähnlich den Hängekronen von Monza verziert war. In der Mitte dieses Bruchstückes erblickt man das in Gold ciselirte Standbild der Himmelskönigin. Es dürfte schwer halten die Entstehungszeit dieses Kleinodes näher zu fixiren und dessen ursprünglichen Gebrauch mit Sicherheit anzugeben.

13. Eine merkwürdige Lampe in Bergkrystall, geschnitten in der Form des altchristlichen symbolischen ἰχθύς. Sowohl diese Schale in Form des Fisches als auch mehrere andere Gefässe, heute noch im venetianischen Schatze befindlich, in Krystall oder aus Halbedelsteinen, waren ehemals an Ketten schwebend als reiche Ornamente an den vier Stäben der vielen Ciborien und Baldachin-Altäre von St. Marcus an Festtagen aufgehängt. Kleinere runde Öffnungen (Oesen), die sich an mehreren Stellen dieser Gefässe befinden, scheinen auf diesen ehemaligen Gebrauch hinweisen zu wollen. Aus den Angaben älterer Schriftsteller lässt es sich ebenfalls erhärten, dass an den vier Stangen der Ciborien-Altäre selbst grössere Kelche zum Schmucke schwebend befestigt wurden.

14. Eine *acerra thurris* aus einem Beryll, die als eine Parallele zu dem in der vorhergehenden Nummer besprochenen Gefässe betrachtet werden kann. Schiffchen zum Aufbewahren und Darreichen des Weihrauchs sind aus dem frühen Mittelalter in Kirchenschätzen heute selten mehr anzutreffen. Die reichsten und formschönsten dieser Art, jedoch aus der entwickelten Gothik, kleine vollständig ausgerüstete Schiffe mit Segel und Takelwerk und Bemannung in vergoldetem Silber darstellend, sahen wir im Schatze zu Chartres und im Schatze der Minoritenkirche des heil. Antonius von Padua. Das in Rede stehende seltene *naviculum* von St. Marcus ist eine griechische Arbeit des XI. Jahrhunderts und zeigt auf seiner Oberfläche als *haut-relief* einen Heiligen mit der Inschrift „ὁ ἅγιος Δημήτριος."

15. Zwei griechische Madonnenbilder mit goldgetriebenen Einfassungen. Diese Einfassungen, ein ausgezeichnetes *opus productile*, scheinen, ihren technischen Einzelnheiten nach zu urtheilen, aus dem Beginne des XII. Jahrhunderts herzurühren.

16. Eine *arcula quadrata* mit mehreren getriebenen Heiligenfiguren in vergoldetem Silberblech. Die vielen griechischen Inschriften, meistentheils *in nigello* gehalten, geben an, welche Reliquien ehemals in diesem *scriniolum* aufbewahrt wurden. Die Anfertigung dieses interessanten Reliquiars, dessen Ursprung in den Schluss des XI. Jahrhunderts fallen dürfte, ist in letzten Zeiten durch die Bemühungen des Dr. Salviati aus Venedig in Abguss getreu nachgebildet worden.

17. Eine *pyxis eburnea* in runder, kapselförmiger Gestalt. Dieselbe ist auf ihrer äusseren Fläche mit Neskhi-Inschriften belebt, die in ihrer charakteristischen Ausprägung andeuten, dass die vorliegende *capsa* im I. Jahrhundert der Kreuzzüge ihre Entstehung gefunden habe. Durch die abendländischen Kreuzritter gelangten in die Kirchen des Occidents eine grosse Zahl von Büchsen und Kästchen in Elfenbein mit geschnitzten oder gemalten Ornamenten verziert, die, im Orient meistens für profane Zwecke angefertigt, von den Kreuzfahrern erworben wurden, um darin jene Reliquien ehrfurchtsvoll aufzubewahren und in die Heimath zu übertragen, die sie oft mit grosser Mühe im Orient, namentlich an den h. Orten gesammelt hatten. Solche orientalische *scriniola eburnea* finden sich heute noch in älteren Stiftskirchen vor, deren Ornamente offenbar den arabischen Ursprung erkennen lassen. Eine arabische *pyxis eburnea* mit kufischen Inschriften bewahrt heute noch der Schatz von St. Gereon in Cöln; auch in der ehemaligen Benedictinerkirche zu Werden an der Ruhr finden sich zwei grössere orientalische Reliquiarien in Elfenbein vor, die ebenfalls aus den Tagen der Kreuzzüge herrühren.

18. Eine *arcula oblonga* mit vielen getriebenen Halbfiguren von Heiligen und einer lateinischen Inschrift *in nigello* auf dem Deckel. Sowohl die Composition als auch die technischen Einzelheiten bekunden, dass diese *cistula* in den letzten Decennien des XIII. Jahrhunderts Entstehung fand.

19. Ein Reliquiar in venetianischem Spitzbogenstyl mit vielen getriebenen Laub-Ornamenten aus dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts.

20. Ein Schmuckkästchen in grünem Sammet mit silbervergoldeten Einfassungen und mit den heraldischen Abzeichen der Krone Frankreichs, den *fleurs de lis*, reich besäet. An dem trefflich gearbeiten Schliesser ersieht man mehrere ciselirte Heiligenfigürchen. Dieses Schmuckkästchen, das ursprünglich profanen Zwecken bestimmt war, dürfte als Reliquiarium später zu religiösen Zwecken benutzt worden sein.

21. Ein orientalisches Jagdmesser in Eisen, mit eingeschweissten orientalischen Verzierungen in Silber und

mit eingelassenen kufischen Inschriften, eine arabische Waffe des X. Jahrhunderts. Ähnliche kleinere Messer haben sich heute noch in einzelnen Kirchenschätzen des christlichen Abendlandes erhalten; dieselben wurden nach Art des *baculus* und des *annulus* als Honils-Zeichen bei Ertheilung der Investitur betrachtet und pflegten für diesen Zweck in reicherer Verzierung unter gewissen Feierlichkeiten auf den Altar und vielfach auch auf die Reliquienschreine der Heiligen niedergelegt zu werden. Ähnliche *cultella*, die eine gleiche Bestimmung gehabt haben, finden sich auch heute noch im Schatze des Aachener Münsters und anderswo vor.

22. Ein Kästchen in vergoldetem Silber, mit vielen nigellirten Verzierungen und Neskhi-Inschriften, ein Werk, das dem Kunstfleiss der Moslims aus dem späteren Mittelalter anzugehören scheint. Sehr zu wünschen wäre es, dass von Seiten eines in der Lesung von Neskhi- und kufischen Inschriften geübten Orientalisten eine endgültige, wissenschaftlich begründete Entzifferung der vielen orientalischen Inschriften eingeleitet würde, die im Schatze von St. Marcus auf so vielen Gefässen, Behältern und Reliquiaren anzutreffen sind.

23. Eine kunstreich verzierte *theca* als *vestis librorum*, mit in Silber getriebenen und vergoldeten Heiligenfiguren. Diese auf beiden Seiten kunstreich verzierte *capsa* enthält im Innern einen Theil jenes Evangeliencodex, wovon die Tradition angibt, dass er vom h. Marcus eigenhändig geschrieben worden sei. Bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts befand sich dieses merkwürdige Manuscript im Schatze der ehemaligen Patriarchalkirche von Aquileja in Friaul, und gibt eine alte Überlieferung an, dass der h. Hermagoras von der Hand des h. Marcus dasselbe erhalten habe. Gemäss einer Urkunde, die sich im *Phosphorus septicornus* von *Pessina de Czechorod* S. 453 vorfindet, wurde bis auf die Tage Karl's IV. dieses kostbare Manuscript mit seiner *theca* im Schatze von Aquileja aufbewahrt. Auf inständiges Bitten erhielt, der gedachten Urkunde gemäss, Karl IV. vom damaligen Patriarchen Nikolaus im Jahre 1355 an den Vigilien von Allerheiligen zwei Quaternen dieses Manuscriptes und blieben noch fünf Quaternen im Schatz von Aquileja zurück. Diese noch sehr gut erhaltenen acht Pergamentblätter vom Evangelium des h. Marcus werden heute noch im Schatze von St. Veit in Prag aufbewahrt. Bei Verlegung des Patriarchalsitzes von Aquileja nach Venedig scheinen die dort befindlichen fünf Quaternen von dem Codex des heil. Marcus sammt der umhüllenden *theca* mit noch vielen anderen Kirchen- und Kunstschätzen von Aquileja in den Schatz von St. Marcus übertragen worden zu sein.

24. Zwei grössere *palliotta altaris* in Silber, mit starker Feuervergoldung. Dieselben dienen als Vorsatztafel an grösseren Kirchenfesten, um damit als *frontale* die vordere Seite des Hauptaltars zu zieren. Die ältere dieser *palludamenta* oder *vestimenta altaris*, die aus der spätromanischen Kunstepoche, aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts herrühren dürfte, zeigt als *opus productile* mehrere Heiligenfiguren, die im Charakter und Stylgepräge der Schule des Cimabue ausgeführt sind. Wir sahen dieses ältere *antipendium* in der Werkstätte eines venetianischen Goldschmiedes, der dasselbe zu ergänzen und zu restauriren beauftragt war. Der jüngere Altarvorsatz, der im Beginne des XIV. Jahrhunderts Entstehung gefunden hat, lässt ebenfalls in getriebener Arbeit unter Spitzbogennischen mehrere Heiligenfiguren erkennen, deren Composition einen Meister aus der Schule des Giotto verräth.

25. Zwei reich verzierte gothische Candelaber, die als Standleuchter neben dem Altare die auffallende Grösse von 1 Metre 22 Centimetres haben. Gleich wie der gegossene Candelaber in dem heute sehr geleerten Schatze von Bamberg als der grösste und formschönste Leuchter des romanischen Styles bezeichnet werden kann, der sich bis zur Stunde noch erhalten hat, so verdienen unstreitig diese beiden prächtigen Candelaber im Schatze von St. Marcus als die grössten und unbedingt reichsten Standleuchter bezeichnet zu werden, die sich aus der gothischen Kunstepoche, der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts, heute in den Kirchenschätzen des Abendlandes vorfinden. Diese Leuchter in vergoldetem Silber, mit einem reich verzierten Fussstück im Sechseck angelegt, zeigen den sogenannten Flamboyant-Styl in seiner reichsten Formentwicklung. Viele charakteristische Einzelnheiten an diesen Candelabern leisten der Vermuthung Vorschub, dass bei Anfertigung derselben schwäbische Goldarbeiter, etwa aus Ulm, Augsburg oder Nürnberg, thätig gewesen sein mögen. Die auf den Leuchtern befindlichen Wappen dürften die Annahme bestätigen, dass dieselben als Geschenke von dem Dogen Christoforo Moro herrühren.

Diese ebengedachten Kunst- und Kleinodienschätze finden sich heute sehr zweckmässig in einem feuerfesten und wohl gesicherten Kuppelbau an der westlichen Vorhalle der Basilica von St. Marcus so aufgestellt, dass an gewöhnlichen wie an Festtagen sämmtliche Kirchenbesucher die eben aufgezählten Werthstücke durch eiserne Gitterthüren wahrnehmen können, deren kleine Öffnungen den Einblick in das Innere der Schatzcapelle zu jeder Tageszeit gestatten. Auf diese Weise ist der gerechten Klage Abhilfe geleistet, die man in vielen Städten des Abendlandes auch diesseits der Berge mit Recht vernimmt, dass den Bürgern der Stadt die Besichtigung jener Kirchenschätze, die der Frommsinn und die Gebefreudigkeit der eigenen Vorfahren geschaffen, so sehr erschwert ist und nur den Fremden nach Erlegung einer bestimmten Taxe die Besichtigung derselben zugegeben wird. Es ist das ein

tadelnswerther Missbrauch, der nicht oft und scharf genug gerügt werden kann, und der in neuester Zeit in der Öffentlichkeit von gewichtigen Stimmen vielfach gebrandmarkt worden ist. Wenn auch den Kirchen das Recht nicht bestritten werden kann, ihre Kunstschätze den fremden Besuchern gegen Erhebung eines Eintrittsgeldes zu zeigen, das für bauliche Restaurationen oder für sonstige kirchliche Zwecke bestimmt ist, so muss wenigstens ähnlich wie im Schatze von St. Marcus doch auch dafür Sorge getragen werden, dass den Bewohnern der Provinz und der Stadt die zeitweilige Besichtigung der Kunst- und Reliquienschätze der christlichen Vorzeit nicht so erschwert wird, wie das heute in den meisten Kirchen diesseits der Berge noch leider der Fall ist. Es muss also darauf Bedacht genommen werden eine solche Aufstellung und wohlgesicherte Aufbewahrung vorzunehmen, dass wenigstens an besonderen Tagen den Einheimischen die Besichtigung der gedachten Reliquien und Kirchenschätze ermöglicht wird und dass den Fremden gegen Erlegung eines mässigen Opfers der Zutritt zu denselben offen gehalten wird.

Noch eine andere, empfehlenswerthe Einrichtung, die man in vielen Kirchen Deutschlands leider vermisst, fanden wir ebenfalls im Schatze von St. Marcus vor. Es ist nämlich in der ebengedachten Patriarchalkirche eine zweckmässige Trennung der kirchlichen Kunstwerke und des eigentlichen Reliquienschatzes nach zwei besondern Räumen vorgenommen worden. Der engere Reliquienschatz, der die irdischen Überbleibsel vieler und berühmter Heiligen enthält, ist im Allgemeinen den Fremden nicht zugänglich, und wird die Gratis-Besichtigung desselben Einzelnen nur nach besonders eingeholter Erlaubniss gestattet. Dieses *sacrarium*, das von dem eigentlichen *thesaurarium* mit seinen vorhin beschriebenen Kirchenschätzen räumlich durch einen Zwischengang getrennt ist, wird im Innern, einer älteren kirchlichen Vorschrift gemäss, bei der jedesmaligen Vorzeigung durch Anzünden von Wachslichtern erleuchtet. In der Mitte dieses capellenförmigen, viereckigen *sacrarium* sahen wir eine interessante Hängelampe von Silber, die, aus dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts herrührend, auffallender Weise die Formgebilde der strengern Gothik erkennen lässt, wie sie mehr von den Goldschmieden diesseits als jenseits der Berge bei Anfertigung von kirchlichen Gefässen zur Anwendung gebracht wurden. Diese Hängelampe in Silber hat die zierliche Form einer Blumenvase und mag dieselbe ehemals, vor der officiellen Plünderung des venetianischen Schatzes bei Besitzergreifung Venedigs durch die Franzosen, als Votivlampe vor einem der vielen Gnadenbilder in der Kirche schwebend befestigt gewesen sein.

Gross ist die Zahl von Reliquiengefässen, die in verschiedenen verschliessbaren Schränken an den vier Seiten dieser abgesonderten *capella reliquiarum* aufgestellt sind. Zwei Drittel dieser *ostensoria* haben in Bezug auf ihre künstlerische Form und technische Ausführung keinen besonderen Werth, indem sie nach Zerstörung der älteren Prachtgefässe in moderne Reliquiare aufs Neue verschlossen worden sind. Der kleinere Theil jedoch dieser vielen *monstrantiolae* gehört noch der Goldschmiedekunst des Mittelalters an und lässt in origineller, kunstreicher Formentwicklung die Unterschiede deutlich wahrnehmen, wodurch sich die Schaugefässe der deutschen Goldschmiedezunft im XIII. und XIV. Jahrhundert von den ähnlichen Bildungen der venetianischen Zunftmeister um dieselbe Zeit kenntlich machen. Ausser einer ziemlichen Anzahl von grösseren und kleineren Schaugefässen des früheren und späteren Mittelalters sahen wir in dem *sacrarium* von St. Marcus auch eine merkwürdige *hierotheca*, ein Meisterwerk der griechischen Goldschmiedekunst, die, wie es den Anschein hat, nach der Einnahme von Byzanz im Beginne des XIII. Jahrhunderts aus dem Orient in das Abendland gebracht worden ist. Diese mit vielen griechischen Inschriften verzierte *lipsanotheca* gleicht in ihrer äussern Anlage einem kleinen griechischen Kuppelbau, dessen mittlere Vierung von einer dach- und kuppelförmigen Rundung überragt wird. An den vier Seiten dieses Centralbaues treten apsidenförmige Nischen hervor, deren durchbrochene Fenster als Thüren sich öffnen lassen. Zu diesem Reliquiar findet sich heut im Schatze zu Aachen, sowohl in der Anlage als in der Detail-Ausführung aus derselben Kunstepoche herrührend, eine merkwürdige Parallele vor, die daselbst als Reliquiarium *sancti Anastasii confessoris et martyris* bekannt ist. In dieser Reliquienkammer sahen wir ferner noch einige kostbare Hierotheken in Gold getrieben und mit durchsichtigen Zellenschmelzen verziert, die sich ebenfalls als Gebilde des griechischen Kunstfleisses, nach Ablauf des X. Jahrhunderts angefertigt, zu erkennen geben.

Ähnlich wie in orientalisch-griechischen Kirchen, wurde das mysteriöse Helldunkel von St. Marcus seit den Tagen des Mittelalters bis in die neuere Zeit von einer Menge von kunstreich gearbeiteten Lampen und Lichterkronen im Innern erleuchtet. Diese *phari*, *polycandelae* in mittelalterlicher Form fehlen heut in der gedachten Basilica und sind durch Hängelampen ersetzt, deren schwächliche und styllose Formen für eine Anfertigung in der Neuzeit zeugen. In dem mittleren Hauptgange hängt heute nur noch eine *polycandela* in Form eines gedoppelt neben einander befindlichen durchbrochenen Kreuzes, das in lateinischer Form in seinen Einzelnheiten als ein Werk der Goldschmiedekunst des XIV. Jahrhunderts sich zu erkennen gibt.

Die übrigen liturgischen Altarsgeräthschaften, als: Kelche, Leuchter, Rauchfässer etc., die heute noch in der Sacristei von St. Marcus angetroffen werden, sind sämmtlich jüngeren Datums und lassen die älteren Schatzverzeichnisse, deren Abschrift uns zuvorkommend gestattet wurde, ahnen, welche Kunstwerke der ebengedachten Gattung in

den Stürmen zu Schluss des vorigen Jahrhunderts spurlos verschwunden sind.

Obschon der Schatz von St. Marcus heute noch als einer der grossartigsten und reichsten der Kathedralkirchen jenseits der Berge betrachtet werden kann und für Italien das zu bedeuten hat, was der Schatz der älteren Kaiser zu Aachen Deutschland bietet, so muss doch hervorgehoben werden, dass die eben blos numerisch angeführten Kunst- und Reliquienschätze kaum den zwanzigsten Theil jenes grossartigen Nachlasses ausmachen, der bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts sich noch in St. Marcus vorfand. Eine geschichtliche Angabe von Augenzeugen hat sich heute noch als beachtungswerthes Schriftstück unter Glas und Rahmen in der venetianischen Schatzcapelle erhalten, die als Warnung für kommende Zeiten berichtet, wie der Vandalismus und die rücksichtslose Zerstörungssucht zu Ende des vorigen Jahrhunderts an Kirchenschätzen sich vergriffen hat, die eine Hauptzierde der Stadt und eine Fundgrube für Kunst und Wissenschaft waren. Nach Besitzergreifung Venedig's durch die Franzosen liessen die damaligen Machthaber im Einverständniss mit der städtischen Behörde unmittelbar gegen Schluss des vorigen Jahrhunderts sämmtliche Kirchenschätze von St. Marcus zusammenpacken und in die Münze zur Schmelze bringen; sogar die bekannten vier Pferde von St. Marcus in Bronzeguss mussten die unfreiwillige Reise nach Paris antreten. Die betreffende Stelle der ebengedachten historischen Notiz lautet ihrem Wortlaute nach wie folgt: *„La municipalita nel 22 Jugl. 1797 decreta la rapina del Tosoro, e si asportano i quattro cavalli a Parigi.“* Hat Venedig Napoleon I. es zuzuschreiben, dass die Kunstwerke aus den Tagen seiner alten Dogen in das Ausland gebracht und ein grosser Theil derselben vernichtet wurde, so hat die Lagunenstadt der Grossmuth und der Milde Kaisers Franz I. es zu danken, dass von ihrem älteren Kirchenschatze das gerettet worden ist, was wir in kurzen Zügen oben namhaft gemacht haben. Es wurden nämlich jene Kunstwerke des St. Marcus-Schatzes nicht eingeschmolzen, deren Vernichtung keine ausreichende Gold- und Silber-Ernte versprach. Diesem Umstande ist es einfach zuzuschreiben, dass im venetianischen Münz-Gebäude das alles verblieb, was nicht besonders in's Gewicht fiel.

Als jedoch Kaiser Franz I. gegen Schluss der Zwanziger Jahre Venedig besuchte, befahl er sofort, dass der Marcuskirche ihr in der Münze noch befindliches Eigenthum zurückerstattet werde, und ist demnach Kaiser Franz als der zweite Gründer des heutigen Schatzes von St. Marcus zu betrachten. Die betreffende geschichtliche Angabe über die Wiederherstellung des gedachten Schatzes durch den Gerechtigkeitssinn Franz I. lautet wörtlich wie folgt: *„Francesco I ordona nel 23. Ott. 1829 che si consegnino alla Bas. gli oggetti rimasti dallo spolio del Tesoro custoditi in Zecca.“*

Wir dürfen nicht unsern kurzen Bericht über die heute noch in St. Marcus vorfindlichen Kunst- und Reliquienschätze hiermit zu Abschluss bringen, ohne vorher noch unsern tiefsten Dank dem hochwürdigsten Prälaten Conte de Falieri, hiermit öffentlich abzustatten der, als *thesaurarius* von St. Marcus, die mehrtägigen genaueren Studien des Schatzes beziehungsweise die Photographirung einzelner daselbst befindlichen Kunstwerke in zuvorkommender Weise gestattet hat. Zu besonderem Danke fühlen wir uns auch noch dem Herrn Sacristanpriester Don. Ant. Pasini verpflichtet, der nicht nur in jeder Weise unsere Studien gefördert hat, sondern uns auch die Abschrift eines interessanten Inventars der Kirchen-Ornate von St. Marcus, angefertigt im Jahre 1519, bereitwilligst mittheilte.

Die Zipser Kathedralkirche bei Kirchdrauf in Ungarn.

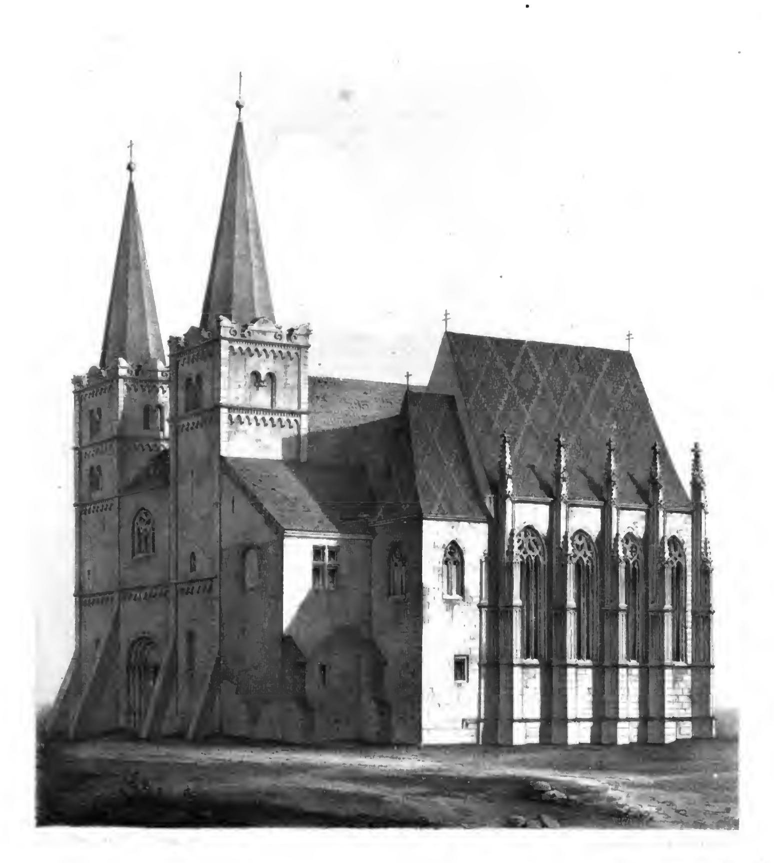
Von Wenzel Merklas.

(Mit einer Tafel.)

Die Gegend der Zipser Sechzehnstadt Kirchdrauf war, obgleich gegen die südwestliche Grenze des Comitates gelegen, schon in sehr früher Zeit die politisch und kirchlich wichtigste des Zipserlandes. Über der im Thale zusammengedrängten Stadt erhebt sich im Osten auf steiler Höhe die imposante Ruine des Zipserhauses, welches seit seiner in eine unbekannte Zeit hinaufreichenden Erbauung wegen seiner Lage und Grösse eine bedeutende Veste, der Sitz der Zipser Grafen, der mächtigen Zápolya's und Thurzo's wurde; im Westen grenzt beinahe unmittelbar an die Stadt das Zipser Capitel, dessen Grosspropst von jeher unter dem Klerus der Zips den ersten Rang einnahm [1], wo noch jetzt der bischöfliche Sitz den kirchlichen Mittelpunkt der Zipser Diöcese bildet.

Die dem heil. Martin geweihte Capitelkirche, seit 1776 Kathedrale des Zipser Bisthumes, gehört ohne Zweifel zu

[1]) Der erste bekannte Propst des Zipser Capitels war Adolphus aus Meran, Erzieher der Königin Gertrudis, Gemahlin des K. Andreas II. (Urkunde vom Jahre 1209, Wagners Anal. Scep.) Die Zipser Pröpste übten manche bischöflichen Rechte nicht nur im Zipser Gebiete, sondern auch in mehreren benachbarten Districten. Der Propst Jacobus nennt sich in einem Diplome vom J. 1294: „Nos Jacobus divina miseratione Episcopus Scepusiensis.“ Doch war diese Würde nur persönlich; erst vom P. Clemens VI. wurden über Verwendung des K. Ludwig I. im Jahre 1348 die nöthigen Verhandlungen anbefohlen, in Folge deren die Zipser Präpositur zum Bisthume erhoben werden sollte. Auf Grund alter, von dem Propste Kaspar Bach nachgewiesener Privilegien wurde vom P. Sixtus IV. im J. 1472 dem Zipser Propste der Gebrauch der Inful und des Pedum bestätigt. Dass derselbe bereits früher das Recht bischöflicher Insignien hatten, geht aus einem in der Kathedrale erhaltenen Bilde vom J. 1317 hervor, auf welchem der Propst Heinrich mit der Inful erscheint.



den merkwürdigsten Gotteshäusern des nördlichen Ungarns, weil sie in ihren ältesten Theilen ein noch wohlerhaltenes Denkmal der romanischen Architectur und daher ein interessantes Beispiel bietet, wie dieselbe in dieser entlegenen Gegend aufgefasst und zur Ausführung gebracht wurde; weil nebst dem die jüngste ihrer Bauten unbedenklich zu den edleren Werken der letzten Epoche des gothischen Styls gezählt werden kann, in welchen er ungeachtet der geänderten Zeitrichtung noch eine schöne Nachblüthe erlebte.

Die Gründung der Kathedrale verliert sich in die dunkle Vorzeit. In einem Visitations-Protokolle vom J. 1629 wird die Stiftung, einer uralten Überlieferung gemäss, ferner weil die Kirche dem heil. Martin gewidmet und mit zwei Thürmen ausgestattet ist, dem heil. Könige Stephan zugeschrieben; was aber nach dem Geständnisse des Protokolls durch keine urkundlichen Zeugnisse bestätigt wird, und selbst dann, wenn die Sage nicht alles Grundes entbehrt, für den gegenwärtigen Bau nicht gelten kann, dessen ältere Partien entschieden auf die spätere Zeit des romanischen Styls hindeuten. Hingegen dürfte eine andere, zwar ebenfalls nicht urkundlich verbürgte Angabe, dass das Capitel vom K. Bela III. im J. 1189 gestiftet worden, der Wahrheit näher stehen, indem eine Schenkungsurkunde des K. Andreas II. vom J. 1209 bereits eines Zipser Propstes Adolphus gedenkt, daher den Bestand des Capitels und der Kirche offenbar voraussetzt.

Das ältere Gebäude ging ohne Zweifel bei der allgemeinen Verwüstung zu Grunde, mit welcher die wilden Mongolen im J. 1241 auch das Zipserland heimsuchten [1]). Als Wiedererbauer wird in der Series praepositorum der Propst Matthias (1239 — 1258) genannt, und die Herstellung beschränkte sich höchst wahrscheinlich wegen der bedrängten Lage [2]) des Capitels auf die Erneuerung im früheren Umfange, der bei der damaligen schwachen Bevölkerung der Zips wahrscheinlich vorzugsweise nur für den Gottesdienst des Collegiatcapitels bemessen war und in der Folge eben zu Klagen über räumliche Beschränktheit Anlass geben musste.

Ob und in welchem Maasse die Kirche während der Wirren unter K. Ladislaus IV., wo die Umgegend hart mitgenommen wurde, gelitten habe, lässt sich wegen Mangel an Nachrichten und unzweifelhaften Merkmalen an dem Baue nicht mehr darthun. Die aus Anlass dessen vom K. Andreas III. im J. 1290 ausgestellte Urkunde berichtet blos, dass die Kirche des h. Martin von den Kumanen und Neugaren beraubt, und die Urkunden des Capitels von den Hufen der Rosse zertreten worden seien [1]), es ist daher zu vermuthen, dass der Bau bei diesem Anlasse entweder gar nicht oder nur unbedeutend betroffen worden sei.

Auch aus der späteren Zeit sind keine wesentlichen Änderungen, die sich, dem dringenden Bedürfnisse entsprechend, vor allem auf die Erweiterung der Kirche hätten beziehen müssen, nachweisbar, und sie behielt, wie das Einweihungs-Diplom vom J. 1478 ausdrücklich bemerkt [2]), ihre ursprüngliche beschränkte Räumlichkeit, welche besonders bei grösseren Festen für die zuströmende Menge der Gläubigen nicht mehr ausreichte, so dass der Klerus in seinen Functionen nicht selten gehindert wurde. Doch gab erst das Vermächtniss des Graner Erzbischofes Georg von Palocz, welcher früher Zipser Propst gewesen, und der St. Martinskirche zum Baue 1000 Goldgulden legirt hatte, die erforderlichen Geldmittel zu der nothwendig gewordenen Erweiterung, welche auch im J. 1462 von dem Propste Johann Stock in Angriff genommen wurde, indem er den östlichen Theil der Kirche abbrechen liess, und den Bau eines neuen geräumigen Chores unternahm. Nach dem Tode des genannten Propstes (1464), der den Neubau bis zum Fenstergesimse gefördert hatte, wurde derselbe von seinem Nachfolger Kaspar Back von Berent fortgesetzt, scheint aber ins Stocken gerathen zu sein, als der Propst sich zur Fortsetzung seiner Studien nach Bologna begab. Erst nach seiner wahrscheinlich im J. 1472 erfolgten Rückkehr wurden die Mauern unter Dach gebracht, und da die für den Bau bestimmten, von Johann Stock hinterlassenen Fonds von unberufenen Händen anderweitig verwendet worden waren, mit Hülfe von Beiträgen des Zipser Klerus die Gewölbe und Fenster bis zum Jahre 1478 so weit beendigt, dass die Kirche noch in demselben Jahre am 25. October

[1]) Dass das Capitel und daher auch die Kirche von den Mongolen verwüstet worden, bezeugt der Propst Matthias in dem Diplome des K. Bela IV. vom J. 1240, in welchem dieser dem genannten Propste den Besitz des Gutes Almas bestätigt. „Requisitus autem dictus Praepositus, quo titulo eam (terram Almas) possidet — respondit: quod instrumentum Patris nostri Andreae Regis — amissum in generali subversione Tartarica extitisset." (Wagner's Anal. Scep. Bd. I.)

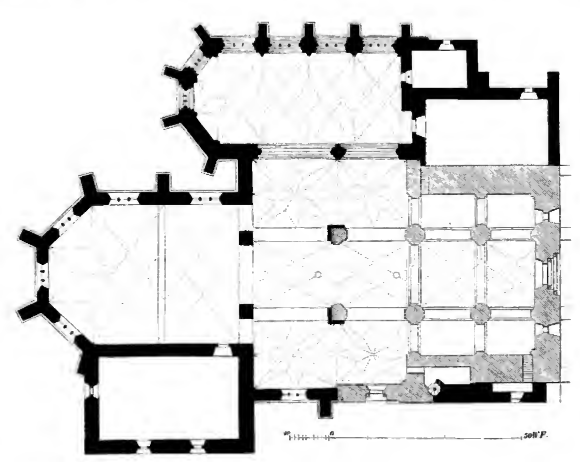
[2]) Der Wohlstand des Capitels hatte durch die Verheerung seiner Güter so gelitten, dass die Zahl der Capitularen auf sechs sank, und erst vom Propste Lucas im J. 1282 durch die Stiftung von 6 Präbenden auf die herkömmliche Zahl von zwölf gebracht wurde. „Unde cum Ecclesia B. Martini in Scepus, debitis ac congruentibus careat Ministris — sex Canonicos de novo ordinavimus." (Stiftungsurkunde bei Wagner, Anal. I. Bd.)

[1]) „Quod discretus vir Jacobus Præpositus, et Capitulum Ecclesiae S. Martini de Scepus coram nobis conscientiose demonstrarunt; quod tempore Domini Ladislai Regis Patruelis Fratris nostri, ipsa Ecclesia B. Martini per insultus Cumanorum et Neugarorum miserabiliter extitisset spoliata, et Camera ejusdem Ecclesiæ confracta, ac omnia bona prædictæ Ecclesiæ fuissent ablata, et Instrumenta ac privilegia super Possessionibus Ecclesiæ suæ confecta, enormiter pedibus equorum contrita etc. (Wagner's Anal. Bd. I.)

[2]) Quæ quippe Ecclesia nostra primitus in Principio suæ Fundationis et erectionis formam et modum antiquitatis in suis continebat structuris, modum videlicet et formam etiam habebat: Erat enim dicta Ecclesia parva stricta seu angusta; ut scilicet tempore Indulgentiarum in certis festivitatibus eidem concessarum nec non Introductionis Poenitentium in die Coena Domini ac celebrationis S. Synodi in eadem Ecclesia tanta pressura, ut fere Officiantes et Ministri vix in eadem ad Officia et Ministerialia perficienda incedere poterant. (Wagner's Anal. I. Bd.) Das Einweihungs-diplom gibt zugleich eine kurze Geschichte des Umbaues, welche der folgenden Darstellung zum Grunde liegt.

von dem Bischofe von Neapolis und Suffragan des Erlauer Bisthumes, Ladislaus von Siroka eingeweiht werden konnte. Einiges mag jedoch noch in den folgenden Jahren nachgeholt worden sein, denn eine eiserne, am Schlusssteine des nördlichen Seitenschiffgewölbes befestigte Platte trägt nebst dem Namen und Wappen des Propstes Kaspar Back die Jahreszahl 1497 [1]). Ungefähr in dieselbe Zeit fällt wahrscheinlich auch der Zubau des Depositoriums zur Seite des südlichen Thurmes; jedenfalls bestand es vor der Frohnleichnamscapelle, da sich die Empore der letzteren an seine Aussenmauer lehnt.

bekannt, eben so lässt sich auch die Zeit der Vollendung nur aus dem Umstande schliessen, dass Stephan nach der Angabe seines in der Capelle aufgestellten Grabsteines im J. 1498 starb, und in der von ihm errichteten Capelle seine letzte Ruhestätte fand, die also wenigstens in diesem Jahre so weit vollendet gewesen sein musste, dass die Einweihung vor der Beisetzung des Verstorbenen vor sich gehen konnte, wenn gleich die Dotationsurkunde von der Witwe des Palatins, Hedwig Herzogin von Teschen, und ihren beiden Söhnen Johann und Georg erst am 10. Jänner 1510 ausgestellt wurde.



(Fig. 1.)

Nach einigen Jahren erhielt die Kirche eine neue Erweiterung durch die Munificenz des Palatins und Zipser Erbgrafen Stephan Zápolya, Vaters des Gegenkönigs Johann Zápolya, welcher die Frohnleichnamscapelle hart an der Südseite der Kirche erbauen, und mit derselben in unmittelbare Verbindung setzen liess. Das Gründungsjahr ist un-

[1]) Der Widerspruch dieser Inschrift mit der Angabe auf dem Grabsteine des K. Back, nach welcher er bereits am 5. Juni 1493 starb, findet vielleicht nur in der Annahme eine Lösung, dass man auf der Platte, die nach gänzlich vollendetem Baue am Gewölbe angebracht wurde, den Namen des Propstes Back als des eigentlichen Vollenders der Kirche noch nach seinem Tode ehren und erhalten wollte.

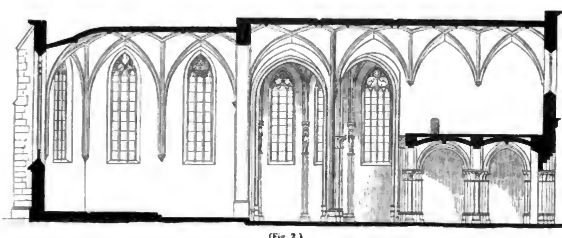
Seitdem ist an dem Kirchengebäude nichts Wesentliches mehr geändert worden, mit Ausnahme der neuen Sacristei, welche wahrscheinlich erst im XVII. und XVIII. Jahrhunderte an der Nordseite des Chores erbaut wurde.

Die Kathedrale trägt schon in der ungewöhnlichen Anordnung des Grundrisses die Merkmale successiver Erweiterung (Fig. 1) [1]). Sie bildet eine Basilica mit drei Schiffen, die Nebenschiffe erweitern sich aber im mittleren Theile der Kirche bis über die Breite des Hauptschiffes, dass dadurch

[1]) Die lichteren Stellen des Grundrisses bezeichnen die bestehenden romanischen Theile der Kirche.

die Form eines Kreuzes mit sehr kurzen Querarmen entsteht. Diese eigenthümlichen Verhältnisse werden auch schon durch die Maasse der einzelnen Räume deutlich charakterisirt. Die Länge der Kirche vom Portale bis zur Ostwand des Chores beträgt im Lichten 126'; hievon entfallen auf den Chor 53', auf das Mittelschiff innerhalb des Querarmes 38'3", und auf den Raum unter der Empore 34'9'. Der Chor hat eine lichte Breite von 37', das Mittelschiff 16', jedes der Seitenschiffe 17'; da die Pfeilerschäfte ungefähr 5' 6" stark sind, so ergibt sich die Gesammtbreite mit 61', während sie unter der Empore nur 41' 8" beträgt. Die verkümmerte Anlage der westlichen Hälfte der Schiffe wird dadurch noch auffallender, dass selbe ihrer ganzen Ausdehnung nach mit einer Empore bedeckt ist, und die Thürme zu beiden Seiten des Mittelschiffes mit dem ihnen angefügten Mauerwerk bis an die Querarme vortreten, wodurch der zwischen ihnen liegende Theil des Mittelschiffes einer engen Halle ähnlich wird (Fig. 2).

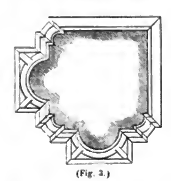
eber dem Profil des Pfeilers folgt, und nur an den Ecksäulchen diagonal vorübergeführt ist. Die inneren Halbsäulen reichen bis zu den Ansätzen des Mittelschiffgewölbes, wo sich die Rippen desselben von ihnen loslösen, jenen innerhalb der Arcaden sind ungefähr in der Mitte der Pfeilerhöhe Laubcapitäle aufgesetzt, als Träger der ehemaligen Arcadenbögen, die bei der Erhöhung der Seitenschiffe beseitigt wurden; das obere Stück ist in einen flachen Wandpfeiler umgewandelt und bricht an der Krümmung des gegenwärtigen Arcadenbogens ab. In gleicher Flucht mit den Schiffpfeilern stehen die zwei Pfeilerpaare unter der Empore, von denen das äusserste im Westen zugleich die Thürme trägt. Sie haben zur Grundform ebenfalls ein Quadrat mit angelehnten Halbsäulen auf allen vier Seiten, aber keine Ecksäulchen, sondern nur im Rechtecke abgestumpfte Kanten (Fig. 4). Die Basen gleichen jenen der Mittelschiffpfeiler; die Abschrägung zur Verstärkung des Sockels beschränkt sich blos auf die Unterlagen der Halbsäulen (Fig. 5); dem



(Fig. 2.)

Im mittleren Theile der Kirche wurden die Arcaden des Mittelschiffes nur von einem Pfeilerpaare getragen, das jedoch nicht in der Mitte steht, sondern nach Westen gerückt ist. Die beiden Pfeiler sind in der Anlage quadratisch, auf zwei Seiten mit Halbsäulen und an den rechtwinklig abgekanteten Ecken mit Dreiviertelsäulchen besetzt; die beiden anderen Seiten sind flach bebauen (Fig. 3). Die Säulenbasen haben eine niedrig gehaltene attische Gliederung mit einer sehr schmalen Hohlkehle, feinen Reifchen und einem weit überquellenden unteren Pfühle, an welchem der Übergang zu dem rechteckigen Sockel durch massive Eckblätter vermittelt wird. Die Gliederung des Säulenfusses haben auch die Ecksäulchen und die vorspringenden Ecken des Pfeilers; die flachen Seiten nur eine starke Auskehlung. Die Pfeiler ruhen auf einem niedrigen mittelst einer Abschrägung in der Mitte nach unten verstärkten Sockel, wel-

westlichen Pfeilerpaare fehlen die Eckblätter. Die Capitäle laden in sanfter Kelchform aus, mit grossen an den Spitzen



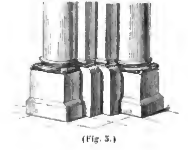
(Fig. 3.)

knollenförmig eingerollten Schilfblättern, die fast ohne Detail und einfach gebildet, nur an den Knollen mit leicht

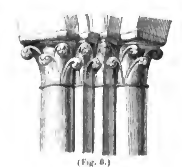
eingeritzten Linien, Blattrippen, Muscheln oder Rosetten versehen, keine festen Formen verrathen und wegen der dicken Kalkkruste kaum mehr zu erkennen sind. Die einfache Deckplatte ist an den Kanten als Viertelstab zugerundet (Fig. 6). Einzelnen Seiten der Pfeiler entsprechen an die Rippen des Sternnetzes sind nicht so massenhaft, und bilden nach der Mitte hin ziemlich flache Kuppeln; doch wird die Symmetrie des Sternnetzes dadurch gestört, dass die Spitzen der Sterne in den Winkeln tief hinabgehen, wo sie auf einfachen Consolen ruhen. Allem Ansehen nach



(Fig. 4.)



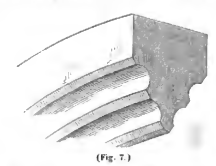
(Fig. 5.)



(Fig. 6.)

den gegenüberliegenden Wänden ähnlich ausgeführte Wandpfeiler, bestehend aus einem starken Mauerstreifen mit Sockel und Capitäl und vorgetzter Halbsäule; sie dienen nebst den Pfeilern als Träger der Empurenwölbung. Die Gewölbgurten sind flachlaibig, an den Kanten rechteckig ausgeschnitten, theils im Halbkreise, theils in mehr oder minder stumpfen Spitzbögen je nach der verschiedenen Spannweite construirt; die eingespannten sechs Kreuzgewölbe haben starke viereckige, an den Kanten schwach gekehlte Rippen.

Die zwei äusseren Halbsäulen an den Pfeilern der Empore sind zu gleicher Höhe mit den oben erwähnten Capitälen der zerstörten Arcaden emporgeführt, und tragen hohe flache Wandpfeiler, von denen die jetzigen Arcadenbögen des Mittelschiffes aufgenommen werden. Auf der Chorseite sind diese Bögen unmittelbar in die Chorwand eingelassen; an den Mittelpfeilern scheinen sie aber ohne gehörige Verbindung mit der Masse derselben, indem sie mit ihren Schenkeln in die äusseren Pfeilerglieder scharf einschneiden. Sie reichen fast bis an die Schildbögen der Wölbung, haben flache Laibungen; das Bogenpaar zunächst dem Chore ist ein gedrückter Spitzbogen, das andere im unvollständigen Halbkreise gehalten, der mehr einem roh eingefügten Kreissegmente ähnlich sieht. Das Gewölbe des Mittelschiffes hat ein rautenförmiges Netzwerk, übermässig vortretende, schwach gekehlte Rippen (Fig. 7), die scheinbar für einen stumpfen Spitzbogen berechneten Quergurten brechen, wo sie sich in das Rautennetz vertheilen, plötzlich in einen spitzigen Bogen um, so dass die beiden Hälften der oberen Kappen nach der Länge der Kirche in einem scharfen Grate zusammenstossen. Desshalb erhält das Gewölbe ein sehr unruhiges Aussehen, und erscheint bei dem grellen Wechsel von Licht und Schatten und der überwiegenden Masse des Rippenwerks als eine rohe schwer lastende Decke. Gelungener ist die Ausführung der Gewölbe in den Seitenschiffen; fungiren bei beiden Gewölbepartien die Rippen nicht mehr als wesentliche Constructionstheile, zwischen welche die einzelnen Kappen gespannt werden, sondern als blosse Zier-



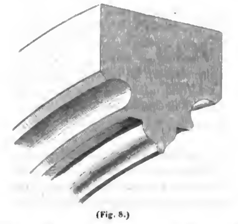
(Fig. 7.)

rippen, über welchen die Wölbung als für sich bestehende zusammenhängende Masse behandelt ist.

Die östlichen Schlussmauern gehören nicht mehr dem ältern romanischen Baue, welcher im nördlichen Seitenschiffe schon gegenüber dem Mittelpfeiler aufhört, und an der Stärke des Mauerwerks leicht kenntlich ist. Gegen den Chor öffnet sich das Mittelschiff mittelst eines grossen, an den Kanten einfach abgeschrägten Spitzbogens, welcher auf zwei bis zur Mitte der Höhe freien viereckigen Pfeilern ruht, da zu beiden Seiten noch schmale, nur 6′ 6″ breite Durchgänge beigeordnet sind, deren halbe Rundbögen an die Pfeiler des hohen Bogens lehnen. Der Chor ist am Eingange um eine, in der Mitte noch um zwei Stufen erhöht. Der Schluss ist dreiseitig aus dem Achteck; zur Beleuchtung dienen drei Fenster im Polygon, zwei in der Südwand. Sie sind mässig breit, aber hoch, fast bis zum Gewölbe reichend, haben von innen und aussen flache Wandungen, zwei Pfosten und im oberen Spitzbogen einfach aber ansprechend construirtes Masswerk. Das Gewölbe, fast eben so wie im Mittelschiffe, zeichnet sich durch schöne Bogen-

linien aus; die Rippen des Rautennetzes haben doppelte ziemlieh tiefe Hohlkehlen und ragen nur mässig vor. Die Wölbung ruht auf Wandpfeilern, die aus drei schwachen Diensten ohne Capitäle bestehen und bis zur Linie der Fensterbrücke hinabreichen, wo sie ohne Consolen in einfachen Kehlen endigen. Der übrige Theil der Mauern entbehrt aller architektonischen Gliederung.

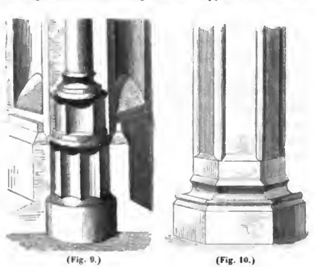
Bei dem Baue der Frohnleichnamscapelle wurde die Aussenwand des südlichen Seitenschiffes abgebrochen, und an den äussersten Ecken ein paar starke Wandpfeiler errichtet; die von diesen Wandpfeilern getragenen zwei Arcadenbögen stützen sich nebstdem auf einen freistehenden Pfeiler, welcher aber nicht in der Mitte, sondern mit dem benachbarten Mittelschiff-Pfeiler in gleicher Linie steht, daher auch die Spannweite der gedrückten Spitzbögen ungleich ist. Der Pfeiler hat wie die beiden Wandpfeiler die Grundform eines Achteckes; die schrägen Flächen sind mit



(Fig. 8.)

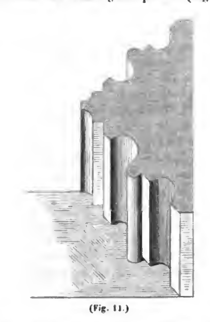
breiten Hohlkehlen, die inneren mit einem starken Dienste versehen. Die auf diese Weise erzielte einfache aber kräftige Gliederung der Pfeilerflächen setzt sich unmittelbar in die Bögen fort, nur mit dem Unterschiede, dass der mittlere Dienst noch ein Plättchen erhält, und dadurch in die Birnform übergeht (Fig. 8). Am Sockel brechen die Hohlkehlen der schrägen Seiten mit der oberen Sockellinie ab, und die untere Fläche ist mit einem Ansatze versehen, welcher mittelst einer Schräge in die viereckige Grundfläche des Pfeilers umsetzt. Der feingegliederte Fuss des inneren Dienstes ruht auf einem doppelten polygonen Sockel mit ausgekehlten Flächen und halbrunder Basis (Fig. 9).

Die Capelle hat die Anordnung einer kleinen einschiffigen Kirche mit dreiseitigem Chorschlusse; die Länge beträgt 55', die Breite 24' im Lichten, die Höhe ungefähr 40'. Die Südseite hat mit Ausschluss des Chorpolygons drei aus dem halben Sechseck construirte Pfeiler mit schwachen halbrunden Diensten an den Ecken und einfachen schönen Sockeln (Fig. 10). Ungefähr in der Mitte der Höhe sind die Pfeiler unterbrochen, und bilden Nischen mit zierlichen Baldachinen; die Statuen scheinen späteren Ursprungs zu sein, da sie mit dem architektonischen Charakter gothischer Bildsäulen nichts gemein haben. Die Pfeiler des Chorschlusses haben eine ähnliche Anordnung; Capitäle fehlen durchgehends; die mässig starken Rippen des einfachen



(Fig. 9.) (Fig. 10.)

Netzgewölbes entwickeln sich unmittelbar aus den Diensten der Pfeiler. Über den Arcaden, mit denen die Eintheilung der Gewölbefelder nicht übereinstimmt, stützen sich die Rippen auf grosse energisch gebildete Masken. Die sieben verhältnissmässig hohen und breiten Fenster haben mit Ausnahme des letzten im Westen, welches viertheilig ist, zwei Pfosten; das Masswerk der regelmässig construirten Spitzbögen folgt der spätgothischen Manier, ist aber theilweise sehr hübsch geordnet; die Fensterwandungen sind fein, von innen und aussen gleich profilirt (Fig. 11), die



(Fig. 11.)

inneren Glieder kreuzen sich in den Spitzen der Bögen. Neben der westlichen Stirnmauer wurde gleichzeitig mit

der Capelle ein kleiner Bau aufgeführt, welcher eine offene Empore mit zierlichem Steingeländer enthält, und mit einem leichten Sterngewölbe gedeckt ist.

Das Äussere (Taf. V.) der Kirche bildet, wie es bei der verschiedenen Enstehungszeit der einzelnen Theile nicht anders zu erwarten ist, ein Aggregat eben so verschiedener Stylformen, und stellt im Ganzen besonders wegen des mächtigen Thurmbaues einen grossartigen Kirchenbau dar. Romanische Formen haben sich an den Thürmen und den beiden Portalen erhalten; das Übrige wurde entweder mit neueren Zuthaten verdeckt, oder bei dem Umbau zerstört, wo dann an dessen Stelle meist gothische Bauten theils mit handwerklich nüchternen, theils reich entwickelten Formen traten.

Die Thürme stehen zu beiden Seiten des Mittelschiffes in gleicher Linie mit der Westfronte; der nördliche ist etwas breiter (19' 10") als der südliche (18' 6"); überdies ist zu bemerken, dass die Grundfläche der Thürme nicht ein Quadrat sondern ein Rechteck ist, dessen längere Seiten nach der Längenaxe der Kirche liegen. Die äussere Ausstattung ist bei beiden Thürmen theilweise verschieden. Der nördliche wird mit Einschluss des Erdgeschosses durch Gesimse in vier, der südliche in drei Geschosse getheilt. Die Gesimse sind durchgängig gleich, bestehen aus einer Platte und Schmiege, unter welcher noch ein Streifen mit romanischen Zahnschnitten und ein Bogenfries angebracht sind. Die Bögen des letzteren sind spitzig, mit ungegliederten Kanten und nach unten einfach abgeschrägten Schenkeln; hin und wieder kommen einzelne Rundbögen vor, die aber offenbar nur zur Ausfüllung des schlecht eingetheilten Raumes dienen. Zur verticalen Gliederung der Mauerflächen bestehen an den Ecken breite Lisenen. In der obersten Etage öffnen sich nach allen vier Seiten romanische Doppelfenster mit Rundbögen, Mittelsäulchen ohne Sockel und Capitäl, von denen ein geradlinig abgeschrägter nur oben mit einem Rundstabe versehener Kämpfer den Übergang zur vollen Mauerdicke vermittelt [1]). Der nördliche Thurm hat eine ähnliche Fensteranordnung auch im dritten Stockwerke; es fehlt nur das Fenster gegen das Mittelschiff. Der Abschluss der Thürme ist horizontal, mit einer späteren rohen Zinnenkrone in der Weise niedriger Renaissancegiebel des XVI. Jahrhunderts. Die Thurmhelme bilden hohe achteckige Pyramiden, sind von Holz construirt, von aussen mit Mörtel überzogen, so dass sie das täuschende Ansehen von Steindächern haben. Auffallend ist die geringe Dicke der Mauern in den oberen Stockwerken, indem sie höchstens 3' beträgt. Die Thürme werden an der Vorderseite von eigenthümlich construirten Streben geschützt, in der Gestalt schief gelegter, freischwebender, 2' 9" — 3' 2" dicker Pfeiler, deren Steinschichten senkrecht auf die Neigung der Axe stehen. Da sie aus demselben Gesteine wie die Werkstücke des romanischen Baues (Kalkstein) bestehen, so ist sehr wahrscheinlich, dass ihre Einrichtung gleichzeitig mit der nach dem Mongolensturme geschehenen Herstellung der Kirche, oder doch nicht viel später stattgefunden habe.

Das Mittelschiff schliesst zwischen den Thürmen in der Höhe des zweiten Thurmgeschosses mit einer einfachen Gesimsleiste; der obere Theil seiner Mauer wurde wahrscheinlich bei dem Erweiterungsbaue erneuert oder erhöht, da dem Gesimse Zahnschnitt und Bogenfries fehlen, die im unteren Stockwerke auch an der Kirchenmauer fortgesetzt sind; in der Mitte ist ein niedriges Spitzbogenfenster mit spätgothischem Masswerk. Sonst gebricht es der Façade mit Ausnahme des Portals an jedem Schmucke. Nahe über dem Boden sind die Mauern, soweit die romanischen Theile reichen, mit einem aus Rundstab und Hohlkehle zusammengesetzten Sockelgesimse eingefasst, das aber stellenweise unterbrochen und im rechten Winkel zur Erde geleitet ist; ein Verfahren, dessen Motiv sich aus dem gegenwärtigen Bestande des Gebäudes nicht erklären lässt.

Das Äussere des Chores bietet nichts Bemerkenswerthes. Der Bau ruht auf einem gewöhnlichen Sockel mit umgekehrtem Karnies; die mässig starken Strebepfeiler (5' 7" — 2' 10") stehen senkrecht auf die Ecken des Chorschlusses, haben an der Vorderseite zwei schwach bezeichnete Absätze und sind nahe dem Dachgesimse schräg abgedacht.

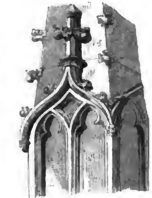
Unter den Fenstern ist ein von den Strebepfeilern unterbrochenes Kaffgesimse mit Wasserschlag und Hohlkehle. Oben schliesst der Chor mit einem einfachen Dachgesimse.

Ungleich reicher ausgestattet tritt uns die Aussenseite der Frohnleichnamscapelle entgegen. Ein feinprofilirtes Sockelgesimse, dessen Rundstäbchen sich an den Ecken kreuzen, umgibt Mauern und Strebepfeiler, deren glatte Flächen oben von einem tief unterhöhlten Kaffgesimse begrenzt werden. Über demselben zerfallen die Strebepfeiler in vier Abtheilungen. Die unterste ist eine nur unmerklich abgeschwächte Fortsetzung der unteren Pfeilermasse, gegliedert mit zierlichem, kräftig hervorgehobenem Leistenwerk, nach oben abgeschlossen mit einem Gesimse, dessen unterer Rundstab an den Enden gekreuzt ist (Fig. 12). Höher hinauf verwandelt sich der Vordertheil des Pfeilers in eine mächtige viereckige Spitzsäule mit reicher Giebelkrönung (Fig. 13) und lehnt sich an eine in gleicher Weise verzierte über Eck gestellte halbe Fiale; der Rest des Pfeilers strebt ununterbrochen bis über das Dachgesimse hinauf, wo er mit einer starken Fiale endigt. An den Seiten der Fialen ist das Leistenwerk der unteren Abtheilung beibehalten. Die übrigen Wandtheile des Baues sind völlig glatt gelassen, und oben nur mit einem schwachen Dachgesimse abgeschlossen, das von den Strebepfeilern unterbrochen wird. Ornamentales Detail findet sich nur an den Strebepfeilern, doch nicht mehr mit der reinen Formbildung der

[1]) Die gegen die Kirche gekehrten Fenster sind wegen Feuersgefahr vermauert.

älteren Musterwerke; die geschweiften Ziergiebel der Fialen, besonders der obersten, sind gewaltsam gedrückt; ihre Kreuzblumen haften an den schiefen Flächen der

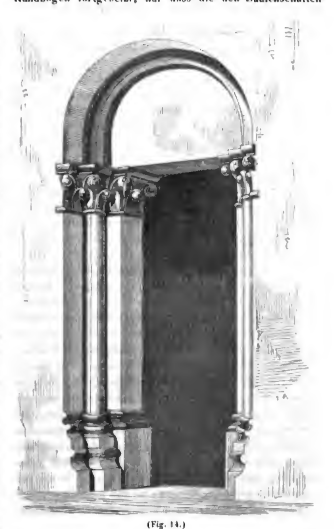

(Fig. 12.)


(Fig. 13.)

Riesen; die grossen stengellosen Kreuzblumen der Fialen sind wulstig und ohne charakteristische Schärfe, ebenso die ähnlich geformten Krabben an den Kanten der Spitzsäulen und ihrer Giebel. Doch thun diese in geringer Entfernung zurücktretenden Mängel dem Gesammteindrucke des Baues, welcher hauptsächlich auf seinen schönen Verhältnissen der Massen beruht, keinen wesentlichen Abbruch. Offenbar legte der Meister das grösste Gewicht auf die Durchbildung der Strebepfeiler, und wusste sie auch in der That ungeachtet der geringen, durch die Proportionen des Ganzen bedingten Mächtigkeit (4′—2′) energisch zu behandeln, sie von Stufe zu Stufe ohne Störung durch überflüssiges Beiwerk klar und consequent zu entwickeln, wobei nur die kurzen, gewaltsam verjüngten Riesen der unteren Fialen auffallen. Dagegen sind die zwischenliegenden Mauerflächen gänzlich vernachlässigt, und es fehlt den oberen Theilen der Capelle mit Ausnahme des unbedeutenden Dachgesimses an einem auch äusserlich dargelegten Verbande des Baukörpers mit den Pfeilermassen, was in den besseren Zeiten der Gothik nie ausser Acht gelassen wurde, wesshalb die Strebepfeiler mehr trennend als zusammenfassend wirken. Abgesehen von dem eben Gesagten, das hauptsächlich in dem zu jener Zeit bereits verdunkelten Stylgefühle seinen Grund haben mochte, bewies der Meister eine bedeutende Einsicht in die strengeren Stylformen, besonders bei den Profilirungen der einzelnen Bauglieder, die bei aller Feinheit der Verhältnisse, weil mässige Zwischenglieder vermieden sind, sich durch Kraft und Reinheit der Linien auszeichnen. Darum ist auch das Innere der Capelle, wo sich der Werkmeister in der architektonischen Ausstattung ausschliesslich auf die Gliederung der Massen verlegte, und die Beimischung der ausgearteten Formen seiner Zeit unterliess, so edel gehalten, dass es den Werken der besseren Gothik würdig zur Seite stehen darf. Das hohe Satteldach der Capelle ist mit verschieden gefärbten glasirten Ziegeln gedeckt, welche ein rautenförmiges Muster bilden; ein ähnliches Dach hat auch der kleine westliche Emporenbau.

Das Hauptportal liegt etwas aus der Mitte gerückt in der Westfaçade zwischen den Thürmen, ohne einen Vorsprung zu bilden, daher auch ohne besondere Verdachung. Es hat die übliche Anordnung der romanischen Rundbogenportale, und stuft sich nach innen mittelst drei rechtwinklig gebrochener Pfeilerecken ab, in deren innere Winkel zwei Säulenpaare mit glatten Schäften gestellt sind.

Die attischen Säulenbogen haben rechteckige Sockel, aber keine Eckblätter, und gleichen in der Form, obschon bedeutend kleiner, den Säulenfüssen im Inneren der Kirche, ebenso sind die Blättercapitäle der Säulen und Pfeilervorsprünge den bereits beschriebenen Capitälen genau nachgebildet. Die Gliederung der Portalwände wird auch in dem Rundbogen fortgesetzt, nur dass die den Säulenschäften


(Fig. 14.)

entsprechenden Stäbe in gleich starke Achtecke verwandelt und die Kanten der Pfeilervorsprünge abgefasst sind. Das Bogenfeld über dem horizontalen Thürsturze hat keine

plastische Ausstattung, und ist gegenwärtig mit einem unbedeutenden neueren Frescobilde des heil. Martin bedeckt. Die kleinere romanische Eingangsthüre des nördlichen Seitenschiffes ist ebenfalls rundbogig und hat nur ein Säulenpaar, aber einen mit Hohlkehlen und Rundstäben gegliederten Sockel; das übrige Detail gleicht jenem des Hauptportals (Fig 14).

Das gesammte Mauerwerk der Kirche besteht mit Ausnahme der Frohnleichnamscapelle aus Bruchsteinen; Werkstücke kommen nur an den Ecken, Gesimsen und Fenstereinfassungen vor. Doch herrscht zwischen den romanischen und gothischen Bautheilen der leicht erkennbare Unterschied, dass an den ersteren alle behauenen Stücke aus einem weissen, in der nächsten Umgegend brechenden Kalksteine, jene der gothischen Zeit aber aus sorgfältig gewähltem Sandstein gearbeitet sind. Die Steinmetzarbeit der romanischen Partien ist, soweit es die dicke Kalkdecke und vielfache Beschädigungen wahrnehmen lassen, präcis und zeugen von einer handwerklich geübten Hand; für das freie Ornament scheint jedoch das Vermögen der Werkleute noch nicht ausgereicht zu haben, und verräth ein unsicheres Suchen nach passendem Ausdruck, überhaupt Mangel an lebendigem Formgefühl. Die Frohnleichnamscapelle ist aus trefflich bearbeiteten Sandsteinquadern aufgeführt; alles architektonische Detail hat die vollkommenste Schärfe und Gleichförmigkeit der Formen, ebenso sorgsam ist das Laubwerk behandelt; daher muss es um so mehr befremden, dass bei allem sichtlichen Fleisse sich dennoch schon in die Anlage des Mauerwerkes manche Versehen eingeschlichen haben, die nicht als absichtliche Eigenheiten des Grundrisses, sondern als eine Nachlässigkeit in der Messung gelten müssen [1]), übrigens bei den meisten mittelalterlichen Bauten oft in noch höherem Grade wiederkehren.

Die aus den spärlichen geschichtlichen Nachrichten über den Bau unserer Kathedrale geschöpften Notizen werden durch die Stylverschiedenheit der einzelnen Theile in der Gänze bestätigt. Man unterscheidet unzweifelhaft drei verschiedene Bauweisen; der ersten und ältesten gehören die romanischen Theile der Schiffe und die Thürme, der zweiten der Chor nebst den Gewölben der drei Schiffe, der jüngsten die Frohnleichnamscapelle an. Welche von den romanischen Resten der ersten aus der Gründungszeit des Capitels stammenden Anlage zuzuschreiben wären, ist schwierig, ja vielleicht unmöglich zu ermitteln. Zwischen den beiden Stadien des ersten Baues und der Wiederherstellung, dem Ende des XII. und der Mitte des XIII. Jahrhundertes, liegt ein kurzer Zeitraum inne, um in unserer gegen Osten gerückten Gegend, wo die Kunstübung sich nicht so sehr als Neues schaffend, sondern vielmehr bereits anderwärts Gewonnenes aufnehmend bethätigte, wo erwiesenermassen die Zeitgrenzen der einzelnen Stylwandlungen nicht so deutlich wie in den westlichen Culturstätten sich abheben, und überhaupt später anzusetzen sind, ausschliesslich nach den vorliegenden Stylformen mit Sicherheit urtheilen zu können. Es ist überdies kaum zu bezweifeln, dass die Mongolen, von Sieg zu Sieg eilend, sich schwerlich die Zeit genommen haben, um die durch Brand verwüstete Kirche auch gänzlich zu zertrümmern, dass also manche Mauerreste und einzelne Werkstücke noch in soweit erhalten blieben, um bei dem in Zeiten allgemeiner Drangsal vorgenommenen Wiederaufbau verwendet werden zu können. Hiefür scheinen insbesondere die ziemlich einfachen Eckblätter an einigen der Pfeilerbasen zu sprechen, da kein Grund vorliegt, warum man selbe, wenn die Pfeiler gleichzeitig wären, bei einigen angewandt, bei anderen weggelassen hätte; es dürften daher die Pfeilerstücke mit Eckblättern dem älteren Baue, jene ohne Eckblätter hingegen, nebst den Portalsäulen, denen sie ebenfalls abgehen, der Zeit der Wiederherstellung, wo Eckblätter nicht mehr im Gebrauche waren, angehören.

Die Gleichheit der Basenprofile steht einer solchen Vermuthung kaum entgegen; an der im XII. Jahrhunderte üblich gewordenen niedrigen und schwellenden Form des Säulenfusses konnte, ohne sie ganz zu zerstören, nicht mehr viel geändert werden (Fig. 15), und es blieb, da man bei unserem Baue sich entschloss, das attische Profil beizubehalten, nichts anderes übrig, als das in den älteren Stücken gegebene Modell einfach nachzuahmen. Noch weniger Bestimmtes lässt sich über die durchgängig gleichgebildeten Capitäle sagen: sie halten sich in den gegen Ausgang des Romanismus beliebten Formen; da sie aber keine Beschädigungen zeigen, so wäre die Annahme vorzuziehen, dass ihre Entstehung insgesammt in die Zeit der Wiederherstellung fällt. Ebenso sind der letzteren entschieden die Gewölbe der Empore, so wie die Thürme, wenigstens von dem unteren Gesimse an, zuzuschreiben. Die Gewölbe gewähren ein anschauliches Bild von den Beweggründen zur Einführung des Spitzbogens, wie selber nämlich dort, wo engere Räume zu einer, benachbarten Halbkreisgewölben entsprechenden Höhe mit Bögen überspannt werden sollten, als Nothbehelf angewendet wurde; ein Verfahren, das bereits für die sogenannte Übergangsperiode im Laufe des XIII. Jahrhunderts als bezeichnend betrachtet wird. An den Thürmen sind sämmtliche Bogenfriese aus entschiedenen Spitzbögen zusammengesetzt, was ebenfalls auf die spätromanische Zeit hindeutet; es bleibt jedoch nicht ausgeschlossen, dass einzelne jetzt nicht mehr kenntliche Stücke an den unteren Partien der Thüre dem älteren Baue angehören, die


(Fig. 15.)

[1]) Die Zwischenräume der Pfeiler auf der Südseite sind durchaus ungleich: 10′ 3″, 9′ 10″, 9′ 4″ und 10′ 7″, während sie im Chorschlusse genau mit 9′ 10″ angegeben sind. Ebenso präcis ist die Stärke der Pfeiler mit 4′ Ausladung und 2′ Breite eingehalten.

man bei dem Wiederaufbau eben durch die oben beschriebenen auffallend construirten Streben zu befestigen suchte.

Nicht minder misslich ist die Beantwortung der Frage, welche Gestalt und Grösse die Kirche vor ihrer Erweiterung gehabt habe, weil die östlichen Stirnmauern, die in dieser Beziehung zu entscheiden hätten, nicht mehr bestehen, somit nur aus den Resten der älteren Anlage einige Anhaltspunkte zur Reconstruirung des alten Baues geschöpft werden können. Hierbei wäre vor allem die Angabe der Einweihungs-Urkunde vom Jahre 1478, dass der sehr beschränkte Raum für die gottesdienstlichen Verrichtungen die Veranlassung zur Erweiterung der Kirche gegeben, ins Auge zu fassen, indem daraus hervorgeht, dass die Kirche überhaupt, und der Altarraum insbesondere wegen ihrer Beschränktheit nicht mehr genügten, und dass bei dem Neubau ebendesshalb auf die Herstellung eines geräumigen Chores das meiste Gewicht gelegt wurde. Als Grundmass der ursprünglichen Disposition, durch welches auch die Aussage der erwähnten Urkunde bestätigt wird, bietet sich von selbst das Quadrat des Mittelschiffes unmittelbar vor der Empore, dem zur Seite die beinahe gleich grossen beiden Quadrate der Nebenschiffe liegen. Diese drei Flächen bildeten sehr wahrscheinlich das Kreuzschiff der alten Kirche, welche mit Inbegriff des Raumes unter der Empore ebenfalls wie die jetzige die Gestalt eines lateinischen Kreuzes hatte, indem sich dem Mittelfelde im Osten noch ein gleich grosses Quadrat anschloss. Die an letzteres gefügte Apsis muss, dem Mittelschiffe entsprechend, sehr beschränkt gewesen sein, mit einem Halbmesser von kaum 8 Fuss; ihr zu beiden Seiten bestanden vielleicht im Kreuzschiffe noch kleinere Apsiden, da der Altar der Mittelapsis für die Geistlichkeit des Capitels kaum hinreichte. Dass das Querschiff nur die oben bezeichnete Grösse hatte, ist vornehmlich aus dem Zustande des alten Mauerrestes mit der nördlichen Kirchenthüre und der Mittelschiffpfeiler ersichtlich; der erstere bricht nämlich den Pfeilern gegenüber plötzlich ab; diese selbst sind an den ehemaligen Aussenseiten augenscheinlich restaurirt, weil nach Abbruch der an ihnen im Winkel zusammentreffenden Aussenmauern die Pfeilerflächen geebnet und mit neuen Sockeln versehen werden mussten.

Die ursprüngliche Kirche, deren Raum für die Gesammtlänge etwa 78 Fuss, für die Breite im Querschiffe ungefähr 60 Fuss umfasste, war, da die Schiffe mit Einschluss der Pfeiler eine Breite von nur 21 Fuss hatten, in der That nicht geräumig, um so weniger, da die für den Stifts-Gottesdienst unumgänglich nöthigen Chorstühle nicht in der Apsis stehen konnten, sondern in das Schiffsquadrat vor derselben verlegt werden mussten. Bei dem Umbaue wurden also die Nebenschiffe nach Osten verlängert, und die neue östliche Schlussmauer noch um etwa 3 Fuss weiter, als es das Ebenmass mit den alten Schifftheilen forderte, hinausgerückt, der dann der neue Chor angeschlossen wurde, hinlänglich gross, um nebst dem Hochaltare auch die Chorstühle bequem aufzunehmen. Die Seitenschiffe waren wenigstens nach dem Baue im 13. Jahrhunderte mit überhöhten, dem Spitzbogen sich nähernden Kreuzgewölben gedeckt, von denen noch an den alten Wänden Spuren der Schildbögen so wie Reste dicker Wulstrippen in den Winkeln und ein Viertelpfeiler in der nordwestlichen Ecke übrig sind. Dass das Mittelschiff keine flache Decke, sondern Gewölbe hatte, bezeugen noch die gegen das Mittelschiff gekehrten Halbsäulen der Mittelschiffpfeiler, welche offenbar nur zur Aufnahme der Quergurten bestimmt sein konnten. Wegen Mangel der wahrscheinlich später beseitigten Capitäle lässt sich jedoch die Höhe der alten Gewölbe nicht mehr bestimmen, muss aber, da die Empore ziemlich hoch liegt, nicht bedeutend von der gegenwärtigen verschieden gewesen sein. Die neue höhere Einwölbung der Kirche scheint nicht dem ersten Plane des Umbaues unter dem Propste Johann Stock, sondern vielleicht erst der Wiederaufnahme desselben durch Kaspar Back anzugehören, weil an dem nördlichen Chorpfeiler ungefähr in gleicher Höhe mit den alten Arcaden noch ein für einen Spitzbogen berechneter Ansatz sichtbar ist, welcher nichts anderes als die projectirte Gewölbehöhe der neuen Seitenschiffpartien bezeichnen dürfte. Erst nachdem der Entschluss zur Erhöhung der ganzen Kirche gefasst worden, mussten die früheren Gewölbe des Kreuzschiffes abgetragen, die Aussenmauern erhöht, die neuen Gewölbe bis zur Höhe der ebenfalls erneuerten Wölbung des Mittelschiffes gelegt werden, wobei die alten Schwibbögen der Kreuzarme, deren Capitälreste noch zu sehen sind, sammt den über ihnen befindlichen Schiffmauern verschwanden und den gegenwärtigen unförmlichen Bögen Platz machten, welchen eine, den neuen Arcaden des nach Osten erweiterten Kreuzschiffes correspondirende Höhe gegeben wurde. Die Kirche erhielt hiedurch die Gestalt eines durchschnittlich ungefähr 46 Fuss hohen Hallenbaues, was auch für ihr äusseres Aussehen wesentliche Folgen hatte.

Aus der muthmasslichen inneren Disposition der älteren Kirche lässt sich wenigstens im Allgemeinen auf ihre äusseren Umrisse schliessen. Bei der Stellung der Thürme, welche den westlichen Theil des Mittelschiffes decken, konnte die Kreuzform nicht so deutlich wie im Inneren hervortreten, da das Kreuzschiff einen nur unbedeutenden Vorsprung neben den Thürmen bildete. Das Mittelschiff ragte wegen der Höhe seiner Gewölbe über das Querschiff empor mit geradlinigem östlichen Schlusse und vortretender Apsis, welche wohl kaum die Höhe des Querschiffes hatte. Von Fenstern ist keine Spur vorhanden, weil die alten Schiffmauern bei dem Umbau beseitigt wurden; nach den Verhältnissen des über dem nördlichen Eingange noch erhaltenen, einer engen Mauerluke ähnlichen Rundbogen-Fensters hatten die Fenster des Mittelschiffes keine bedeutende Masse.

Obgleich von der decorativen äusseren Ausstattung mit Ausnahme jener an den Thürmen nichts mehr übrig

geblieben, so dürfte dennoch die Decorationsweise der letzteren auch auf die Kirche einen wahrscheinlichen Schluss erlauben. Reste eines Bogenfrieses sammt Zahnschnitten in dem neben dem südlichen Thurme zur Empore führenden Verbindungsgange, die dem vorspringenden Theile des Kreuzschiffes angehörten, scheinen anzudeuten, dass ein ähnlicher Fries längs des Dachgesimses der Kreuzarme und wahrscheinlich auch am Mittelschiffe und der Apsis angebracht war; die Fenster hatten, da weder das kleine in der nördlichen Nebenschiffmauer noch die romanischen Fenster im Untergeschosse der Thürme eine Gliederung besitzen, keine Einfassung; eben so ist zu bezweifeln, dass die Wände gleich den Thürmen mit Lisenen versehen waren. Die Lisenen an den Thürmen bestehen aus vortretenden Hausteinen, und wären an den Wänden der Kirche ohne Zweifel in derselben Weise construirt, daher nur mit äusserster Mühe zu beseitigen. Weder von einem so gewaltsamen Verfahren, noch von Werkstücken sind an dem besonders in der unteren Hälfte wohlerhaltenen Stücke des nördlichen Kreuzarmes kenntliche Merkmale zu entdecken, obwohl an den Ecken nach dem Vorgange der Thürme Lisenen anzuordnen waren.

Die eben versuchte Skizze der älteren Anlage unserer Kirche dient der Notiz des Einweihungsdiploms, dass sie „klein, eng oder beschränkt“ gewesen, zur genügenden Erklärung, und dürfte nach den vorhandenen Andeutungen kaum durch eine andere passendere ersetzt werden können. Auffallend und schwer zu deuten bleibt jedoch noch manches, z. B. die dreischiffige Disposition unter der Empore; die unverhältnissmässige Ausdehnung der letzteren in Folge ihres Vortretens bis an das Kreuzschiff; die den Thürmen an der Ostseite beigefügten Mauern; Anordnungen, die nur in speciellen Verhältnissen ihren Grund haben konnten, und zu denen wenigstens zum Theil die Absicht zu rechnen wäre, den für das Volk bestimmten Raum zu vergrössern.

Die innere Einrichtung der Kathedrale stammt fast insgesammt aus dem XVI. und XVII. Jahrhunderte. Der Hochaltar enthält eine gut gearbeite Gruppe des heil. Martin; der obere aus Thürmchen, Fialen und Säulen zusammengesetzte Tabernakelaufsatz ist wahrscheinlich der Rest eines älteren nach Erbauung des Chores aufgestellten Altars; das Übrige wurde später in der Weise reicher, etwas barocker Renaissance umgeändert, mit Säulen und Schnitzwerk fast überladen, und füllt jetzt mit seiner Fronte den Chor in der ganzen Breite aus. An den grossen Chorstühlen sind die Grundformen zwar noch gothisch, aber theilweise bereits im Übergange zum modernen Style gehalten; die vorderen Bänke haben eine kräftig ausgeführte Decoration im Geschmacke des XVII. Jahrhunderts. Unter den noch erhaltenen drei älteren Flügelaltären ist jener der Frohnleichnamscapelle der schönste; er erinnert mit seinem überaus zierlichen Aufsatze von Baldachinen und Pyramiden an den herrlichen Mariaschneealtar der Leutschauer Pfarrkirche; weniger verdienstlich ist die geschnitzte Gruppe der Mittelnische, die Krönung der heil. Jungfrau, ein ziemlich roh ausgeführtes Werk. Die beiden anderen Altäre sind unbedeutend; fast dasselbe hat von den Bildern der Flügelthüren zu gelten, welche in ihrer flüchtigen stark markirten Behandlung die Arbeit handwerksmässig geübter Maler verrathen. Die übrigen Altäre sind klein, meist im Barockstyle des XVII. Jahrhunderts einfach, doch gefällig gehalten. Unter ihren Bildern wären zwei besonders zu beachten, die heil. Apostel Petrus und Paulus und der heil. Erzengel Michael, würdig aufgefasste Compositionen mit grossartigem Faltenwurfe und einfachem Farbenauftrage.

Alle eben aufgezählten Objecte erheben sich kaum über den Kreis des Gewöhnlichen; das interessanteste Denkmal besitzt aber die Kirche unstreitig an einem Wandgemälde auf dem alten Mauerreste über dem nördlichen Portale, das Jahrhunderte lang unter der Tünche vergraben, und bei dem besprochenen Umbau in augenscheinlicher Gefahr gewesen, doch vor wenigen Jahren mit Ausnahme einiger Beschädigungen an den Rändern wohlerhalten gefunden wurde. Es ist ungefähr 12' lang, 6' hoch, und hat wahrscheinlich die Bedeutung eines Votivbildes, das vielleicht zum Andenken an die vom K. Karl Robert für den ungarischen Thron bestandenen und auch für unsere Gegend nicht ohne Wirkung gebliebenen Kämpfe gestiftet worden ist. In der Mitte sitzt auf einem Throne die heil. Mutter mit dem Jesuskinde auf dem Schoosse. Ihr zur Rechten kniet der König mit gefalteten Händen, gekleidet in eine Tunica und den königlichen Mantel, hinter ihm sein Waffenträger mit entblösstem langem Schwerte, aber ohne Rüstung, ebenfalls angethan mit einem kurzen Kleide; links reicht ein Geistlicher im bischöflichen Ornate knieend die Krone, hinter ihm ein Mann im gewöhnlichen Priesterkleide den Reichsapfel. Den Hintergrund bilden einfach angedeutete rundbogige Architecturen. Die schönste Partie des Bildes ist die heil. Jungfrau, eine edel gebildete und streng gezeichnete Gestalt, fast noch an byzantinische Vorbilder erinnernd; auch die übrigen Figuren haben wohlgerathene Verhältnisse, ungezwungene Stellungen: die Umrisse treten nicht übermässig hervor; der Faltenwurf ist durchgehends einfach, natürlich und ohne auffallende Härten. Die Farben sind auf die sorgfältig geglättete, leider sehr unebene Wandfläche stark aufgetragen, und so fest, dass sie, ungeachtet ein Theil derselben in Staub verwandelt bei der Aufdeckung des Bildes abfiel, dennoch verhältnissmässig wohlerhalten blieben, ja sogar gewaschen werden können. Das Bild ist mit einem breiten Ornamentstreifen eingefasst, dessen dunkle Stengel und Blätter auf lichtgelbem Grunde gemalt sind.

Über die Zeit der Verfertigung gibt eine schwer leserliche Inschrift in gothischer Minuskel über dem infulirten Geistlichen genügenden Aufschluss, indem sie noch den Namen Henricus praepositus und die Jahreszahl 1317

erkennen lässt; daher das Bild wahrscheinlich auf Veranlassung dieses Würdenträgers, der vom Jahre 1316 bis 1322 Zipser Propst gewesen, dann zum Bischofe von Veszprim und Kanzler der Königin befördert wurde, und 1334 starb, gemalt wurde. Der Maler war, wie die Totalhaltung des Werkes deutlich bezeugt, ein für seine Zeit tüchtig gebildeter Meister, der mit hinreichender Sicherheit der Hand auch Sinn für natürliche Formendarstellung zu verbinden wusste. Eine Hinneigung zu manierirtem Vortrage, wie wir sie unter anderen in gleichzeitigen Miniaturen finden, ist nirgends zu bemerken; vielmehr lässt der Meister seine Persönlichkeit überall so sehr zurücktreten, dass in der unbefangenen Objectivität und naiven Einfachheit der Darstellung zumeist der Reiz zu liegen scheint, der bei dem Anblicke des Bildes sich so anziehend ausspricht.

Das Princip der Vorkragung und die verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst.

Von A. Essenwein.

VI.

Wir haben nun noch auf eine Anzahl Fälle aufmerksam zu machen, wo das Princip der Vorkragung in mehr untergeordneter unbedeutender und zufälliger Weise vorkommt, oder wo blos die Form der Vorkragung in decorativer Weise benützt ist.

Wir haben oben von den Vorkragungen gesprochen, welche den Gewölbeansätzen im Innern der Räume, besonders der Kirchen, von der Wand aus entgegenkamen. Derartige Vorkragungen kamen aber auch dem Ansatze der Strebebogen entgegen, die von der Umfassungswand der Seitenschiffe aus gegen die des Mittelschiffes gespannt

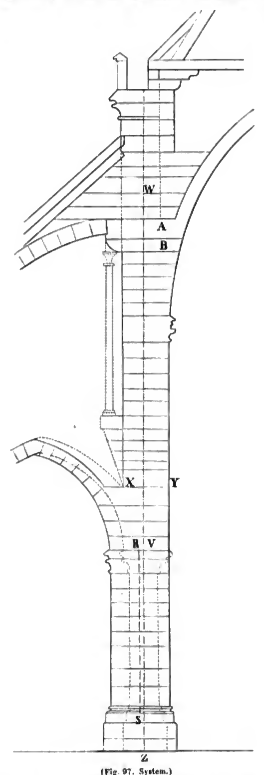


(Fig. 96. Strebebogen vom Münster zu Freiburg i. B.)

wurden. Die beifolgende Abbildung (Fig. 96), welche die älteren Theile am Langhause des Freiburger Münsters darstellt, zeigt eine Console, die aus der Wandfläche vortritt um dem Strebebogen entgegen zu kommen. Für die Construction ist diese Console in so ferne von grosser Wichtigkeit, als sie in einem Steine besteht, der in das Innere eingreift und zugleich einen der Steine jener erwähnten Vorkragung über dem Capitäl der Dienste bildet, mit der das Gewölbe im Innern beginnt. Dadurch ist es möglich, dass der eigentliche Bogenanfang des Innern auf denselben Stein einwirkt auf den auch aussen der Strebebogen wirkt, so dass also Schub und Gegenschub in einem einzigen Steine sich vereinigen, der nach vorn und rückwärts über den unterstützenden senkrechten Pfeiler ausgekragt ist und der weil Schub und Gegenschub sich aufheben, nur einen vollkommen senkrechten Druck auf den ganzen untern Pfeiler ausübt.

Die Construction ist hier ganz dieselbe, ob der Stein nun oben vorgekragt ist oder ob er statt der Consolenform in anderer Form aus der Wand herauskommt und an seiner Vorderkante durch ein Säulchen gestützt ist, das dann unten tiefer auf einer Vorkragung des Pfeilers ruht (Fig. 97). Das Gewölbe des Seitenschiffes musste jedenfalls unabhängig sein von dem Pfeiler- und Strebepfeilersystem des Hauptschiffes, so dass der Pfeiler, welcher das Hauptschiff trug, nicht auf den Bogen des Seitenschiffes übersetzt sein durfte. Der Stein *A* ist durch den Seitenschub des Gewölbes und der Strebepfeiler angegriffen; vorausgesetzt, dass sich nun beide das Gleichgewicht halten, oder dass der Seitenschub des einen den des andern nicht mehr überwiegt als die senkrechte Last, die auf *A* ruht, bewältigen kann, bleibt dieser Stein vollkommen ruhig und drückt nur senkrecht auf seine Unterlage. Diese Unterlage ist die Fläche X, Y, ob nun die auf beiden Seiten gegebene Vorkragung schon bei *A* oder tiefer unten beginnt, das ist ganz gleichgiltig, vorausgesetzt, dass der Stein *B* die nöthige Widerstandsfähigkeit hat, die Auskragung allein zu bilden. In der Grundlage des Pfeilers ist auch blos der Theil, der concentrisch um die Axe *W*, *Z* gruppirt ist, durch die Last des Mittelschiffes in Anspruch genommen. Es kann also bei *Z* auch eine Säule stehen, die ganz schwach sein kann, wenn nur dieselbe Widerstandsfähigkeit genug hat, die senk-

rechte Last zu tragen und dem Seitenschub des Nebenschiffgewölbes Widerstand zu leisten. Sobald daher die



(Fig. 97. System.)

Weite des Seitenschiffes nur einigermassen bedeutend ist, kann eine solche Säule nicht mehr genügen; die Fläche bei *V* muss grösser sein oder die Axe des Pfeilers muss aus der Linie *W. Z* gegen *R. S* gerückt werden, so dass die Spannung des Seitenschiffgewölbes etwas geringer, und die Widerstandsfähigkeit der Pfeiler gegen den Seitenschub etwas grösser wird. Diese grössere Stärke des Pfeilers ist aber nur unten beim Seitenschiffgewölbe nöthig, darüber hinaus ist sie kein Bedürfniss mehr, erst beim wirklichen Bogenanfang im Innern und beim Ansatze des Strebebogens ist die grössere Breite wieder ein Gewinn für die Construction. Sie kann aber durch die Auskragung leicht erreicht werden.

Rein zufällig erscheint die Vorkragung sowohl im Profanbau als im Kirchenbau, wenn eine Ecke des Gebäudes der Terrainverhältnisse wegen nicht von Grund aus aufgebaut werden konnte, sondern erst in einer gewissen Höhe über dem Fussboden angelegt, unterhalb aber die Ecke flach abgeschnitten werden musste. Ein oder mehrere Steine über einander, je nach der nöthigen Weite der Vorkragung vermitteln sodann das Auflager der Ecke. Sie sind in verschiedenster Weise geformt. An dem kleinen 8eckigen Glockenthürmchen der Minoritenkirche zu Wien, wo eine Ecke auf einer Vorkragung ruht, ist es eine grosse, mit einer menschlichen Figur geschmückte Console, welche den weitest vortretenden Punkt stützt, während zu beiden Seiten einfache horizontale Glieder diesen Dienst versehen (Fig. 98) [1].


(Fig. 98.)

Anderwärts sind es zwei in der Flucht der Flächen liegende Consolen, die nach der Ecke zusammenkommen, etwa in der Art, wie eine Hälfte des Erkeruntersatzes Fig. 93, wenn man sich die Ecke des Erkers jedoch als

[1] Vergl. hierüber den Aufsatz von Dr. C. Lind im 3. Bande der Berichte von Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien, der sich so eben unter der Presse befindet und von wo uns der Holzstock Fig. 98 gütigst zur Benützung überlassen wurde.

Ecke des Gebäudes denkt, die unterhalb aber der besonderen Verhältnisse wegen wegbleiben musste.

Im Profanbau tritt uns das Princip der Auskragung ferner bei der Deckenbildung entgegen, u. z. ist sowohl Holz als Stein zur Bildung der Vorkragung verwendet. Die Decken in den Räumen, die nicht gewölbt wurden, bestanden aus einzelnen in regelmässiger Entfernung von einander quer über den Raum herübergelegten Balken, auf welchen eine Verschalung sodann den Fussboden des folgenden Stockwerkes bildete. Die Balken waren alle sichtbar und an der Kante durch verschiedene Gliederungen belebt. Um nun diese Balken gegen eine Einbiegung zu sichern, und um dem Auge einen sichtbaren Haltpunkt der Balken zu geben, legte man theils steinerne Consolen an der Wand unter jedem Balkenanfang an, oder man verringerte die Spannung noch stärker durch Sattelhölzer, d. h. durch Balkenstücke, die am Ende eingemauert waren und consolenartig aus der Wand herauskamen und die Balken unterstützten. Natürlich konnten diese Sattelhölzer die Spannweite der Balken entschieden verkürzen, da sie weiter aus der Wand heraustreten als steinerne Consolen. Man wendete aber auch manchmal Sattelhölzer und steinerne Consolen zusammen in der Art an, dass zu unterst eine Console aus der Wand vorsprang, auf diese das Sattelholz gelegt wurde, das noch weiter vortrat, und auf dieses sodann der Balken gelegt wurde. War die Spannung zu gross, als dass man mit einer Lage Balken hätte auskommen können, ohne ein Einbiegen derselben befürchten zu müssen, so legte man einen stärkeren Durchzug über den Raum und auf diesen die Balkenanlage in der Mitte auf. Auf den Durchzug konnten nun auch Sattelhölzer unter die Balken selbst aufgelegt werden. Um den Durchzug selbst aber gehörig zu unterstützen, begnügte man sich nicht immer mit einer Console und einem Sattelholze, sondern man setzte die Consolen tiefer, stellte unter dem Sattelholze einen senkrechten Pfosten auf der Console auf und liess von diesem aus einen Bug schräge zum Sattelholze hervorgehen, das auf diese Weise sehr weit aus der Wand heraus treten konnte, so dass der Durchzug durch diese Vorkragung bedeutend an Spannweite verlor und somit an Tragkraft gewann.

Derartig construirte Durchzüge nun konnten in regelmässigen Entfernungen über den Raum gelegt werden, nach der andern Seite hin lagen Sattelhölzer und Balken auf den Durchzügen.

Diese Constructionsweise wurde aber auch in Stein übersetzt. Statt der Hauptdurchzüge sprengte man Quergurten in flachen Bogen über die Räume, die durch sehr starke Vorkragungen gestützt wurden; auf diese flache Bogen gab man eine senkrechte Aufmauerung, die bis zum Bogenscheitel in die Höhe ging und spannte ein flaches Tonnengewölbe quer von einem Bogen zum andern. Man legte, wenn das Material geeignet war, und die Bogen nicht zu weit aus einander standen, steinerne Balken herüber, die durch eine Plattenbedeckung abgeschlossen waren [1]). Diese Construction hätte eigentlich schon im II. Abschnitte betrachtet werden sollen, allein da sie wesentlich eine Nachahmung der hölzernen Deckenconstruction ist, so haben wir geglaubt, erst an dieser Stelle darauf Rücksicht nehmen zu können.

Noch ein anderer Punkt in der Profanarchitectur des Mittelalters, wo uns das Princip der Vorkragung begegnet, ist die Construction der Kamine.

Die Kamine des Mittelalters sind nicht wie ihre spätern Nachfolger, die Öfen, dazu bestimmt, das ganze Zimmer zu erwärmen, sie sollten nur eine Stätte sein, wo ein Feuer angezündet wurde, an dem man sich wärmen konnte.

Sie bestanden daher im Wesentlichen aus einer Steinplatte am Boden, wenn nicht der Fussboden selbst aus Stein construirt war, auf der das Feuer angezündet werden konnte, aus einem Mantel und einer Rauchröhre, die den Rauch sammelten und aus dem Gebäude hinausführten. Der Mantel nun, der den Rauch auffing, ruhte meist auf einer Vorkragung. Die ältesten und einfachsten, deren uns noch manche in Burgruinen erhalten sind, bestehen aus einigen in die Wand eingemauerten Steinen, die durch Vorkragungen gestützt sind, über denen sodann vorne entweder ein Holzbalken, oder ein Stein, oder ein scheitrechter Bogen aufruht, auf dem sodann der Mantel, sich schräg nach oben verengend, aufgebaut ist. Ein einfacher Kamin derart befindet sich auf der Burg zu Hohen-Rhätien [2]), ein anderer gleichfalls einfacher Kamin befindet sich in der Ruine der Burg zu Perchtoldsdorf bei Wien [3]). Er steht in einer Ecke und sind demgemäss Consolen auf jeder Seite der Wand vorgeschoben, auf die über die Ecke herüber ein Stein gelegt ist, der jedoch nicht in gerader Linie die zwei Consolen verbindet, sondern der dem Kamin einen kreisförmigen Ausschnitt zum Grundrisse gibt. Rund im Grundrisse ist auch ein Kamin in einem Nebengebäude der Kathredale zu Puy-en-Vélay [4]). Über schwachen Pilastern tritt eine starke Auskragung hervor, die aus profilirten Consolen besteht, welche sich etwas gegen einander wenden und auf denen einige niedrige Steinglieder liegen, auf welchen sich die konische Rauchröhre aufbaut. In einem Hause der Stadt Cluny [5]) besteht ein Kamin, der aus zwei grossen, einfach abgeschrägten, aus der Wand herauskommenden Consolen gebildet ist, über welchen ein hölzerner Sturz liegt.

---

1) Vgl über diese Constructionsweise: Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc. IV. Bd., S. 232 ff. Fig. 128 — 133, des Artikels Construction.

2) Kriegk von Hochfelden Gesch. der Militär-Architectur des früheren Mittelalters, S. 241.

3) Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien, II. Band, S. 185 ff.

4) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, III. Bd., S. 195.

5) Eben daselbst, S. 199.

Einer der schönsten Rauchfänge findet sich aber auf der Burg zu Gelnhausen, in dem Palaste Friedrich Barbarossa's [1]). Achteckige Säulen, deren Schäfte geschmückt sind und die hübsche Füsse und Capitäle haben, lehnen sich an die Wand an. Sie ruhen auf einer ausgekragten Console, die jedoch im Innern des Raumes nicht zu sehen war, da die Säulen mit dem Boden eben standen, so dass die sie tragende Console in den Schichten steht, welche zur Construction des Fussbodens benützt wurden.

Vom Capitäl der Säulen aus tritt jedoch eine Console mit glatter Seitenfläche weit heraus, das Profil ist ein grosser flacher Wulst, der jedoch an der Seite durch Wegnahme eines Theiles der Wandfläche in Form einer Kehle gebildet ist, ganz ähnlich wie die Vorkragung (Fig. 24) über die Säulencapitäle vortritt, nur etwas flacher; der Sturz über der Console und die Rauchröhre besteht jedoch nicht mehr. Einen einfachen Kamin aus dem XII. Jahrhundert zeigt noch die Ruine der Burg Lichtenstein bei Wien, wie überhaupt noch einige Burgen in Niederösterreich ihre alten Kamine erhalten haben.

Die Kamine des XIV. und XV. Jahrhunderts sind eben so construirt. So zeigt das Schloss Clisson bei Nantes einen Kamin, dessen Rauchfang aus zwei aus der Wand heraus tretenden Consolen besteht, die aus je zwei Steinschichten gebildet, und über denen eine dritte Steinschichte als Seitenwange vorgekragt ist. Zwischen den beiden Seitenwangen spannt sich ein scheitrechtes Gewölbe ein [2]). Der einzige Unterschied, der sich uns bei Vergleichung der später oft glänzend und reich ausgestatteten Kamine mit den früheren ergibt, ist der, den wir auch auf den andern Gebieten bemerkt haben, nämlich dass später der constructive Gedanke nicht mehr in der Form ausgesprochen war, sondern die Construction ganz unter einer Fülle ihr fremder Formen verschwand.

Insbesondere wird die Vorkragung unter dem Mantel meist verdeckt, entweder tritt sie gar nicht zu Tage und der Mantel muss durch die Steine, mit denen er in die Wand eingreift, die ganze Last selbst tragen, oder wenn besondere Consolen vorhanden sind, so sind sie mit allerlei decorativen Formen überkleidet.

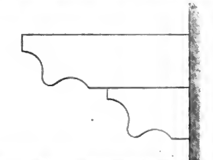
Wir geben unmittelbar nach den Kaminen eine andere Anwendung der Vorkragung, die zwar mit derselben ausser jedem geistigen Zusammenhange steht, jedoch ganz in gleicher Weise construirt ist; es sind die von Consolen getragenen Vordächer über Portalen, über Grabdenkmalen etc., die insbesondere die italienische Kunst häufig verwendet. Es sind je nach der Ausladung, die das Vordach bekommen sollte, Consolen aus einer oder mehreren Steinschichten bestehend aus der Wand vorgeschoben, die Anordnung ist der bei den Kaminen vollkommen gleich, nur sind die Dimensionen etwas grösser. Ein Pilasterstreifen oder eine Halbsäule steht auch hier wohl unter dem Anfang der Consolen. Über die Consolen ist sodann statt eines blossen steinernen Sturzes, wie bei den Kaminen, ein Tonnengewölbe in rund- oder spitzbogiger Form gespannt und der Baldachin mit einer kleinen Aufmauerung sammt Giebel abgeschlossen. An einem Seitenportale des Domes zu Verona ist dieselbe Anordnung wiederholt, wie sie Fig. 79 zeigt; es ist nämlich die Console nicht unmittelbar unter den Anfang der Wölbung gesetzt, sondern tiefer gestellt und ein stützendes Säulchen zwischen die Console und den in die Wand eingreifenden Stein gestellt, über den sich das Tonnengewölbe spannt.

Es würde zu weit führen, auf die grosse Anzahl derartiger Vorkommnisse aufmerksam zu machen, die in Italien über Portalen und auch über Grabdenkmalen sowohl im Innern als im Äussern der Kirche zu sehen sind und deren Consolen oft reich profilirt sind. In Fig. 99 geben wir eine



(Fig 99. Portalvordach an der Kirche des Franciscanerklosters zu Fiesole.)

Abbildung eines Vordaches über dem Portale der Franciscaner-Klosterkirche zu Fiesole bei Florenz, worin die Vorkragung die einfachste Form angenommen hat. Die



(Fig. 100. Vorkragung des Schutzdaches über einen Sargophag an der Kirche S. Apollinare zu Trient.)

Consolenbildung Fig. 100 ist nach einem ähnlichen Vordache gezeichnet, das sich an der Westseite der Kirche S. Apol-

1) Moller's Denkmäler 3. Band von E. Gladbach Taf. XLII.

2) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, III. Band, Seite 200

linaris zu Pié-di-Castello [1]) (einer Vorstadt Trients) über einem sehr schönen Sarkophage wölbt. Wie die Baldachine über diesen Sarkophagen auf Consolen aus der Wand heraustreten, so war es auch eine italienische Sitte, die Sarkophage selbst auf eine Consolenvorkragung an einer erhöhten Stelle der Wand aufzustellen. Gerade der Sarkophag, dessen Baldachin so eben erwähnt ist, ist durch sehr hübsch profilirte Consolen getragen [2]), die indessen jetzt, wo der Fussboden um das Kirchlein so bedeutend erhöht ist, in der Erde verdeckt sind; ähnlich erhöht auf Consolen an die Wand angelehnt, steht im Dom zu Trient ein Sarkophag im nördlichen Querschiff. Ähnliche Sarkophage sind in grosser Anzahl in Verona, Pisa etc. zu sehen.

Ein fernerer Fall, in welchem das Princip der Auskragung in der mittelalterlichen Baukunst Anwendung fand, ist die Bildung der Thüren und Fenster, sobald die Öffnung nämlich mit einem horizontalen Steine überdeckt war. Ein horizontal über eine Öffnung hinüber gelegter Stein kann keine bedeutende Spannweite ertragen ohne dass man fürchten muss, ihn brechen zu sehen. Man suchte also die horizontalen Decksteine durch Consolen zu stützen, die von beiden Seiten her aus der Umfassungsgliederung hervorkamen und so die Weite des freien Auflagers verminderten. Schon im XI. und XII. Jahrhundert findet sich diese Constructionsweise in der Portalbildung und sie bleibt das ganze Mittelalter hindurch wesentlich dieselbe. Das Portal wurde durch zwei einfache Pfosten gebildet, über die sich als Schluss ein Sturz herüberlegte, der durch Consolen unterstützt wurde. Der Sturz wurde durch einen Bogen entlastet, so dass nur ein halbrunder Schild, der die Öffnung zwischen dem Sturz und dem Entlastungsbogen abschloss, seine geringe Last dem Sturz auflegte. Der Entlastungsbogen wurde reich gegliedert und Glied um Glied erweiterte sich nach aussen, so dass durch die senkrechte Gliederung, welche die des Bogens trug, jene nach innen sich vertiefende prachtvolle Anlage entstand, die, ohne den eigentlichen Thüreingang ins Kolossale auszudehnen, doch im Verhältnisse zur Grösse des Gebäudes stand. Manchmal blieb auch der Sturz weg und die ausfüllende Schildplatte ruhte selbst auf den Consolen, die aus der Einfassung herauskamen. In diesen Consolen setzt sich manchmal das kleine Randglied fort, das die Einfassungspfosten und den Sturz gliedert, oder sie sind ohne diese directe Verbindung, so dass sie mehr in die Ecke eingesetzt erscheinen; sie sind manchmal mit Ornamenten und Figuren geschmückt, manchmal schwindet auch die eigentliche Consolenform ganz und es ist blos ein Figürchen ausgemeisselt.

[1]) Siehe des Verfassers Aufsatz im IV. Jahrgang der Mittheilungen 1859, Jännerheft.

[2]) Ein Aufsatz über diesen Sarkophag sammt Abbildung befindet sich schon seit lange in Händen der Redaction dieser Zeitschrift.

Bei der grossen Anzahl derartiger Beispiele, die allenthalben noch erhalten sind, und von denen so viele publicirt sind, scheint es uns überflüssig, mehreres davon zu erwähnen, um so mehr, als, wie oben bemerkt, dieselbe Constructionsweise das ganze Mittelalter hindurch anhält, und als auch in den Formen nur geringe Modificationen sich zeigen. Auch kleine Thürchen und Fenster an Profangebäuden, von denen uns insbesondere aus dem XV. Jahrhundert noch eine grosse Zahl erhalten sind, zeigen eine Consolenunterstützung des horizontalen Sturzes, die sich indessen meist mit der Gliederung verbindet, und Veranlassung zu Durchschneidungen derselben gibt. Statt der horizontalen Stürze treten manchmal auch flache Bogen auf, welche die Vorkragung der Consolen zur Verringerung ihrer Spannweite benützen, auch Rund- und Spitzbogen finden sich, die auf den Consolen ihr Auflager nehmen. Noch ist zu erwähnen, dass unter den verschiedenartigen Formen, mit denen das XV. Jahrhundert die Fenster des Profanbaues schmückte, sehr häufig obere Schlussformen auftreten, die bogenförmig erscheinen, aber nur durch horizontal vorgekragte Steine gebildet sind, die von beiden Seiten über der Öffnung zusammengeschoben, mit der Stirne zusammen kommen, und in einer Form ausgeschnitten sind, welche der Bogenconstruction entnommen ist.

Auf die decorative Kleinarchitectur wird natürlich das Princip der Vorkragung auch übertragen und zwar kommen daselbst alle diejenigen Erscheinungen im Kleinen nachgebildet vor, die wir seither betrachtet haben, nur tritt das decorative Element natürlich mehr in den Vordergrund, oft werden desshalb die Formen, die sich in der Anwendung beim Baue in bescheidener Weise halten müssen, sehr übertrieben. So ist die Ausladung der Capitäle verhältnissmässig weit bedeutender, die Consolen treten freier heraus, die Gesimse sind weiter ausgeladen; Nachbildungen vorgekragter Architecturen treten in einer Ausladung über die Grundfläche vor, welche die Grossconstruction ihren Theilen nicht in diesem Verhältnisse geben könnte. Das Material ist dabei wenig von Belang; man wendet dieselben Formen bei Stein, Holz und Metall an, nur dass sie bei ersterem Material am strengsten, bei letzterem am freiesten sind. So erscheint z. B. in der Construction der Altaraufsätze *(retabula)* des XV. Jahrhunderts stets oben eine grössere Breite der Architectur, als sie der untere Theil des Schreines an der Stelle hat, wo er sich mit seiner Predella an die Mensa anschliesst. Gewöhnlich dehnt sich die Predella in Consolenform nach beiden Seiten hin aus, um sowohl dem Schrein als dem Architekturschmuck zur Seite desselben als Basis zu dienen.

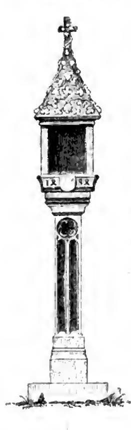
Wir haben nun zunächst einen Blick auf die Kanzeln zu werfen, deren uns aus dem XV. Jahrhundert noch in manchen Kirchen reiche und glänzende Beispiele erhalten sind. Diese Kanzeln sind stets aus einem engeren polygonen Fusse gebildet, der eine gedrückte Säule darstellt, über

derselben erweitert sich in einer Vorkragung der Raum so weit, dass sodann eine Brüstung ringsum aufgestellt werden konnte, die im Innern noch den nöthigen Raum frei lässt, dass der Prediger sich bequem bewegen kann. Wir haben aber so eben schon die Zeit angedeutet, aus der diese Kanzeln stammen, wir dürfen also nur bei den einfacheren eine charakteristische Darlegung der Construction erwarten. Diese sind in ähnlicher Weise wie die oben betrachteten polygonen Erker gebildet, nur kleiner und vollkommen frei und rund, während die Erker nur die Hälfte eines ganzen Polygons zeigen. Der Ständer ist entweder in Form einer Säule mit Fuss und Capitäl gebildet, oder er ist mit Masswerk geschmückt, mit Nischen, Fialen und dergleichen Formen bedeckt.

Über diesem Ständer beginnt dann die Vorkragung, die entweder in einem einfachen grossen Gliede sich nach oben erweitert, oder die in eine Reihenfolge kleinerer Glieder zerlegt ist, ähnlich den oben genannten Erkeruntersätzen. Einzelne Hohlkehlen sind mit Ornamenten ausgefüllt, manchmal säumen hängende Masswerkzacken den äussersten Rand ein. Die reicheren Denkmale dieser Art, wie die Kanzel im Münster zu Freiburg, im St. Stephansdome zu Wien, u. a. bedecken aber die Vorkragung ebenfalls mit Masswerk, mit Wimpergen, die in Form von Frauenschuben sich vorwärts biegen, mit gebogenen und gewundenen Fialen, kurz mit einem meist phantastisch prächtigen Formenapparate, dem der eigentliche Grund der technischen Construction ganz abhanden gekommen ist, dem aber dafür ein rein äusserliches geometrisches Constructionssystem zu Grunde liegt.

Ähnlich wie die Kanzeln sind auch manche Sacramentshäuschen so gebildet, dass auf einem dünnen polygonen Ständer eine Vorkragung die Grundfläche erweitert, auf der sodann der reiche Aufbau beginnt. Auch hier können wir aber mehr wenig Neues sagen, die Vorkragung ist in reicher oder einfacher Gliederung gebildet wie bei den Kanzeln, nur dass hier meist noch kleinere Dimensionen des Ganzen, und somit ein kleinerer Massstab für die Formbildung zu Grunde liegt, so dass die ganze Vorkragung meist mehr die Form eines stark ausgeladenen Capitäls hat und weniger an eine Erker-Unterstützung erinnert.

Ein ähnlicher Fall ist endlich auch noch bei den Denksäulen, die das Mittelalter überall an Wegen und Strassen gesetzt hat und an den ewigen Lichtern, die gleichfalls auf Säulen eine oben vorgekragte steinerne Laterne zeigen. Auch hier ist ein Stock, der rund, viereckig oder polygon sich nach oben durch eine Gliederung erweitert (Fig. 101). Manchmal zieht sich der Stock — insbesondere wenn der obere Theil der Säule an ein Gebäude angelehnt ist, so dass er damit verbunden ist und die Steine in den Kern eingreifen — zu einer ganz dünnen Säule zusammen, auf der dann die Vorkragung ein weit ausgeladenes, entweder mit Laubwerk geschmücktes oder mit mathematischen Gliedern überdecktes Capitäl bildet.



(Fig. 101 Lichtsäule bei Ödenburg.)

Am St. Stephansdom zu Wien sind eine Anzahl derartiger ewiger Lichter in verschiedenen Ecken und Winkeln zu sehen. Auch sonst sieht man sie noch in vielen alten Kirchen, wo sie nebst den Grabsteinen, die an den Aussenwänden eingemauert sind, noch die letzten Reste der Friedhöfe sind, die ehemals die Kirchen umgaben.

Das Princip der Vorkragung erscheint hier in einem ähnlichen Falle wie bei der Capitälbildung. Es handelt sich darum, auf einer dünnen concentrischen Grundfläche eine weiter ausgeladene Körperfigur aufzunehmen. Es kommt also hier nur der formelle Theil des Principes zur Anwendung.

Mehr constructive Grundlage hat dagegen die Anwendung, wo das Princip der Vorkragung in der Architectur des XV. Jahrhunderts, die ein reiches Formenschema zur Schau trägt, durch die Übereckstellung der geometrischen Grundfigur bei der Construction der Strebepfeiler und ähnlicher Bautheile sich ergab. Hier mussten die freien Ecken, die über ihre Grundlage vortreten, durch irgend eine Vorkragung gestützt werden. Allein in der Regel ist hier die Form der Vorkragung ganz bei Seite geschoben und der unterste Stein, der eben gerade diese Vorkragung hätte vermitteln müssen, hat die Form eines Baldachins; diese ist aber eine ganz decorative und äusserliche, die allerdings in das reiche Formenschema passt.

Wir machen zuletzt noch auf die Consolen aufmerksam, die als Träger von Figuren seit dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts so häufig in Anwendung sind. Sie haben dieselben Formen wie die schon im 2. Abschnitte erwähnten Consolen, die als Gewölbeansätze dienen (vgl. Fig. 42, 44 und Fig. 48—51). Es sind einzelne Steine, die in die Wandfläche, in Pfeilerdienste, in Portaleinfassungen etc. eingreifen und deren hervorstehender Theil die oben angedeuteten Formen zeigt, über die wir jedoch hier nichts mehr zu bemerken haben, da wir uns in eine Abhandlung

über die Ornamentik nicht einlassen können. Je nach der Grösse der getragenen Figuren bestehen die Consolen aus einer oder zwei Steinschichten, sie sind polygon oder rechteckig. Für zusammengehörige Gruppen, für Darstellungen einer reitenden Figur und in ähnlichen Fällen sind statt einer sehr oblongen Console zwei kürzere in entsprechender Entfernung eingemauert, die dann gemeinschaftlich den entsprechenden Figurenschmuck tragen. Wir müssen, und zwar hauptsächlich desshalb, da wir der Consolen als Träger von Figuren erwähnt haben, auch der Baldachine über der Figur erwähnen; allein obwohl die Construction dieselbe ist, so ist in diesen Baldachinen die Form der Vorkragung fast consequent vermieden, während sie in den Consolen beibehalten ist.

Ähnlich wie sich derartige Consolen als Träger von Figuren finden, sieht man dieselben auch als Träger architektonischer Glieder. So sind häufig Fialen, welche die krönenden Wimperge einer Thüre oder eines Fensters flankiren, auf Consolen gestützt, die aus der Wand hervorkommen. Auch hier lässt sich über die Consolen keine weitere Bemerkung hinzufügen.

Im Allgemeinen erscheint, wie aus dem Vorhergehenden zu ersehen ist, das Princip der Vorkragung in der mittelalterlichen Baukunst in drei Fällen angewandt:

1. Wo es sich darum handelt, oben einen grösseren Raum zu gewinnen, als ihn die untere Grundlage bieten konnte,

2. wo es sich darum handelt, eine Last zu tragen, die keine senkrechte Unterstützung findet, oder wo diese Unterstützung wenigstens nicht dieselbe Grösse und Grundform hat wie der getragene Theil,

3. wo die Construction ein Vortreten der oberen Theile über die unteren mit sich bringt.

Einer oder mehrere dieser Fälle wirken stets zusammen, um die Anlage einer Vorkragung zu veranlassen.

Die Vorkragung und ihre Anwendung ist eines derjenigen Motive, die gerade die mittelalterliche Kunst lebendig machen. Es lässt sich nicht läugnen, dass jede Anwendung derselben, wo sie nicht wie bei der Capitälbildung und Gesimsbildung in manchen der betrachteten Fälle sich auf eine sehr geringe Ausladung und eine mehr formal ästhetische Erscheinung reducirt, den Kunstidealen gegenüber, gegenüber den Principien einer formalen Schönheit und idealen Gleichgewichtes der Formen eine Härte und ein Verstoss ist. Eine ideal formenschön begründete und entwickelte Architectur muss die Anwendung der Auskragung ausschliessen. Darum kannte sie die griechische Kunst nicht, die ihr ideales festes Formensystem hatte; darum verschwindet sie aus dem Formensystem, welches das XIV. Jahrhundert entwickelt hatte, und fand erst im Formensysteme des XV. Jahrhunderts wieder Platz, das, wenn es auch rein äusserlich, doch nicht mehr ideal war.

Aber eben das Leben besteht oder bestand wenigstens im Mittelalter aus anderen Elementen als aus fernen Idealen, die keinen Bezug hatten auf den Boden, aus dem das Leben selbst sprosste. Die Frühzeit des Mittelalters suchte daher die vorhandenen und gegebenen Elemente zu idealisiren. Daher musste auch die Kunst denselben Weg einschlagen. Das Princip der Vorkragung, das in dem materiellen Bedürfniss begründet lag, wurde daher ohne Anstand aufgenommen und in möglichst charakteristischer Formenbildung durchgeführt. Das XIV. Jahrhundert, das ein äusserliches festbegründetes Formenleben gefunden hatte, das ihm als Ideal vorschwebte, schloss aus seinem Systeme dies unideale Princip wieder aus; allein die Ideale genügten dem Leben nicht und so sehen wir auch die Vorkragung als eine durch das Bedürfniss gebotene Dissonanz in den verschiedensten Fällen doch zwischen das ideale Formensystem eintreten. Der Schluss des Mittelalters hatte die Ideale gemein werden und ausarten lassen, das künstlerische Formenschema war verwildert; was also früher im System gemieden wurde, konnte jetzt schon Aufnahme finden, da es sich eben so leicht als alles Andere mit äusserlichem Formenschmuck umgeben liess.

Stets aber repräsentirt uns das Princip der Vorkragung ein Element des gewöhnlichen Lebens und der materiellen Bedürfnisse, und darum auch belebt seine Anwendung die mittelalterliche Baukunst, weil nur diejenige Kunst wirklich lebendig ist, die im Leben wurzelt und seine Anforderungen befriedigt.

Archäologische Notizen.

Über Albrecht Dürer's Titelblatt zur Kleinen Passion.

Zu den berühmtesten Werken Albrecht Dürer's gehört die Holzschnittfolge der sogenannten Kleinen Passion, welche aus 37 Blättern besteht, während die von Dürer gefertigte Grosse Passion nur 12 Blätter enthält. Die Ausführung und Vollendung fällt in die Jahre 1509 bis 1511, wo der Druck beendet worden. Die ältesten Abdrücke haben auf der Rückseite lateinischen Text und unter dem Titel die Angabe der Beendigung des Druckes im Jahre 1511. Auf der Rückseite des zu besprechenden Titelbildes beginnt der Text; auf der Vorderseite des zweiten Blattes sind Adam und Eva im Paradiese von der verbotenen Frucht essend, und auf der Rückseite steht der Text zum folgenden Blatte der Vertreibung aus dem Paradiese und so fort durch das ganze Buch, welches in 4° erschien. Dürer verkaufte auf seiner Reise nach Niederland diese 37 Blätter mit Text um 3 fl. In der Bibliothek des Bibliographen A. Renouard zu Paris befand sich ein Exemplar dieses seltenen Buches, welches laut eigenhändiger Inschrift Albrecht Dürer dem bekannten C. Grapheus geschenkt hat. Das Titelblatt nun zu dieser kleinen Passion hat unter dem Holzschnitte diese Verse:

O mihi tantorum justo mihi causa dolorum.
O Crucis O mortis causa cruenta mihi.
O homo sat fuerit tibi, me semel ista tulisse.
O cessa culpis me cruciare novis!

Der darüber befindliche Holzschnitt wird von einem Meister der Beschreibung also geschildert: „Christus — einen mächtig hinstrahlenden Heiligenschein um das gesenkte Haupt; lange Locken über die linke Schulter hingeringelt, kräftiges Barthaar um Kinn und Lippen, die dornenumschlungene vorstehende Stirn, die Brauen, die edle feine Nase, der Mund — alles in Schmerz; mit der rechten Leidenshand das seelenleidende Haupt gestützt; zusammengezogen, gebeugt die ganze Gestalt, sitzt er auf niedrigem Denksteine da, als sei er lebend aus dem Grabe gestiegen und trauere die langen Jahrtausende hindurch über die Sünde der Welt, die ihn nicht leiblich mehr, doch nun um so peinvoller geistig ohne Unterlass in Banden schlage, geissle, verrathe und kreuzige.

Es ist die vergangene Passion als unvergängliche Gegenwart. Ein dauernder Schmerz der Liebe, eine unaufhörlich anklagende Klage, ein ewiges Sinnen über das Mysterium der Sünde und Versöhnung und doch zugleich durch so innige Seelenvertiefung der Schmerz des Einen wirklichen Sohnes in Stellung, Form und Geberde ausgedrückt, dass bei so scheinbar epischem Stoffe lyrischer nichts zu erfinden ist“ [1]).

Warum Dürer gerade dies Bildchen an die Spitze und so zu sagen als künstlerische kurze Überschrift vor die Folge der Passionsscenen gesetzt habe, ist ideell aus dem Vorherigen klar. Es ist die vergangene Passion als unvergängliche Gegenwart, aber zugleich der tiefste Ausdruck der in das Geheimniss der Erlösung versenkten Betrachtung, es ist zugleich der in dies Mysterium der Liebe versenkte Mensch. Dieser lyrische Grundton, ganz und gar vom Gegenstande verschlungen und in ihm aufgegangen, macht dies kleine Bild zum schlechthin unübertrefflichen Kunstwerk, dessen Ideenfülle an das Tiefste und Höchste reicht, was die christliche Kunst je hervorgebracht. Das unergründlich Elegische muss auch das Volk in diesem Bilde gefühlt haben und hat darum dasselbe so gerne an einsamen Bergesübergängen und Thaltiefen in grösserem oder kleinerem Abbilde aufgestellt. In Steiermark und dem bayrischen Hochlande trifft man besonders häufig diese Darstellung in Stein oder Holz gearbeitet. Dieselbe heisst allenthalben unter dem Volke „Unser Herr zur Ruhe“, „Christus in der Ruhe“ oder „Unser Herr in der Rast“. Diese Bezeichnung, d. h. die Vorstellung, dass Christus in der Passion gerastet habe: die Idee, den leidenden Heiland in einem Moment der Ruhe vorzustellen, geht um drei Jahrhunderte über Dürer hinauf, während von einer bildlichen Darstellung dieser Ideen vor Dürer nichts verlautet. Kein Passionale, soviel deren bis jetzt bekannt geworden, enthält eine Spur solcher Darstellung, während das Ecce-homo schon in den ältesten Passionsbildern vorkömmt. Letztere Scene beruht auf dem Worte der heil. Schrift, während die in Rede stehende blosses Ergebniss frommer Betrachtung ist. Sie reicht bis in das Jahr 1187 zurück, soweit wenigstens meine Forschungen constatiren können. Hugo Plagon, der Verfasser der Schrift: „la citez de Jerusalem“ nennt ausdrücklich eine „Kirche der Ruhe“ an der Stelle, wo Christus ruhte, bevor er zur Kreuzigung hinausgeführt wurde. Dies ist die früheste Erwähnung obiger Vorstellung und lautet: *La main destre de cele rue de irafas ecuit. i. mostier con apeloit le repos. La dist on que, ihesu cris se reposa quant on lo mena crucefier.* Da war auch das Gefängniss — führt die Urkunde fort — in welches er in der Nacht der Gefangennehmung im Garten Gethsemani gesetzt ward [2]).

Der zweite Autor, Marino Sanudo, reiste um das Jahr 1310 nach Jerusalem und erzählt von zwei in einem Bogen eingemauerten Steinen, welche den Ort bezeichnen sollten, wo der Herr gerastet habe, Ludolph von Suchem pilgerte in den Jahren 1336 bis 1341 nach der heil. Stadt, Sigoli mit Freskobaldi 1384. Diese berichten von einer durch Steine bezeichneten Stelle in der Nähe Golgatha's — vor der heil. Grabkirche nämlich —, woselbst Christus gerastet habe. Mit letzterer Modification stimmt endlich die Aussage einer Nördlinger-Urkunde von 1499 überein, welche eine „Capelle Unseres Herrn Ruhe“ kennt [1]). Dieselbe Capelle heisst auch „Capelle der Ausführung Christi“ weil sie, laut Angabe der Urkunde, gerade so weit von der Stadt entfernt war, als die Schädelstätte von Jerusalem. Ihr Bau wird auf 1473 gesetzt. Dies ist die mir bekannt gewordene letzte und jüngste Erwähnung des Gegenstandes. Hiebei entgeht dem Leser nicht, dass Hugo Plagon die Ruhestätte vor den Anfang des Leidensweges, die anderen aber an dessen Ende — Golgatha — versetzen. Die Nördlinger-Urkunde nennt die Capelle desshalb „Capelle Unseres Herrn Ruhe vor der Stadt“, d. h. vor Jerusalem, während Hugo Plagon und auch noch Marino Sanudo die Ruhescene in der Stadt Jerusalem, nahe dem Prätorium des Pilatus an der Nordwestecke des Tempelberges angeben. Die Tradition der Nördlinger-Urkunde schliesst sich somit genau an ihre nächsten Vorgängerinnen an. Albrecht Dürer hingegen setzt diese Scene wieder an die Spitze der Passion und hat in der Tradition seiner Zeit und der ihr nächsten Periode hiefür keinen Anhaltspunkt. Die allgemeine Idee der Ruhe Unseres Herrn aber war seiner Zeit noch erhalten. Dies habe ich nachgewiesen. Dem Volke wurde die Dürer'sche bildliche Vergegenwärtigung und Darstellung dieser tief poetischen altüberlieferten Idee fortan der schlechtsinnige Ausdruck, der in tausend und aber tausend mehr oder minder gelungenen Nachbildungen allerorts verbreitet ist. Dürer hat diese Vorstellung auch dadurch noch allgemein bedeutsamer gemacht, indem er nicht etwa die Stationen des Kreuzweges daran reihte, sondern den Fall der ersten Menschen [2]) tiefsinnig die Passion eröffnen lässt, denn das Titelblatt nimmt gerade diese Seite, welche im Leiden des Herrn der Betrachtung vor die Seele geführt wird, mit in den Gegenstand hinein, wie ausser dem Bilde auch die Texteswörte bezeugen. Es ist nicht unmöglich, dass auf Mabuse's Gemälde, „Christus in der tiefsten Erniedrigung neben der Martersäule sitzend“ unser Holzschnitt von Einfluss gewesen, da nach Waagen's Urtheil das Jahr 1520 als die Grenzscheide in den Arbeiten des Johann Gossärt (Mabuse) von der heimisch niederländischen zur italienischen Weise anzunehmen, besagtes Bild aber dieser Übergangszeit entsprechend ist. Dürer's Werk von 1510 war ohne Vorbild, aber nicht ohne Überlieferung der poetisch tiefen Idee, dass Christus unter der Passion, vor dem letzten Leidensgange geruht habe. Dieser Idee hat Dürer in seinem Titelbilde den tiefsten Ausdruck gegeben, hat aus eigener Gedankenfülle allen in ihr verschlossenen Reichthum geoffenbart und die beiden Endpunkte — Sünde und Erlösung — in der Einen Darstellung zugleich vergegenwärtigt; er hat der Reihenfolge der einzelnen Bilder entsprechend wirklich mit diesem Titelblatte den ganzen Inhalt dieses Mysterium's und der darin versenkten Betrachtung kurz und unerreicht ausgesprochen, hiedurch aber sich selbst in der gedankenvollen und lieberfüllten Erfassung des leidenden Erlösers, so wie der hilfsbedürftigen, undankbaren Menschheit unter allen hiefür fühlenden Generationen unsterblich gemacht.

Jos. Ant. Messmer.

[1]) Hotho, Vorles. über deutsche Malerei. 1842. I. B.

[2]) Ich habe den Abdruck Tobler's citirt, Topographie Jerusalem's, II, S. 1000. Derselbe ist genauer als bei Schulz, S. 114. Zum Übrigen vergl. I. Band Tobler's g. W. 263.

[1]) Beyschlag, Beiträge zur Nördling. Geschlechtshistorie 1801, S. 26. Von anderen Städten ist mir nichts bekannt, obgleich solcher urkundlicher Berichte über diesen Gegenstand noch viele existiren werden.

[2]) Die kirchlichen Osterspiele haben gleichfalls öfters mit dieser Scene begonnen, wie auch die Einleitung zum Frohnleichnams. Spiel bei Mone „Altdeutsche Schauspiele von 1391 damit anfängt. Das Osterspiel, welches bei der Angabe der Stände unter dem I. Tag die Stammältern anführt nebst Uriel der Sandchlange, ist freilich erst aus den Jahre 1597, wird aber ältere Überlieferung enthalten. Vgl. Mone, Schauspiele des Mittelalters. II. 125 und 16.

Die Monstranze zu Zmigrod.

Schon vor längerer Zeit war ich bei einer meiner dienstlichen Reisen auf ein wenigstens in Galizien seltenes Kunstwerk aufmerksam geworden.

Es ist dies die grosse Monstranze in der Kirche zu Zmigrod, einem Städtchen im Jasloer Kreise an der Reichsstrasse gelegen, welche aus Ungarn über Jaslo gegen Pilsno und Tarnow führt.

Dieselbe ist aus reinem Silber 3 Fuss 2½ Zoll hoch gearbeitet, die Figuren sind entweder Gold oder sehr gut vergoldet.

Der Fuss ist getriebene Arbeit und kunstvoll eiselirt, der gothische Aufbau auf demselben zeigt eine äusserst nette kunstreiche Behandlung, welche bei dem Baldachine ob dem Sanctissimum besonders auffällt. Das Ganze unterscheidet sich von den Kunstwerken gleicher Gattung wesentlich durch seine geschmackvolle edle Gestaltung.

Die zu beiden Seiten desselben stehenden Figuren stellen die Heiligen Andreas und Jacobus vor, auf dem Baldachine steht die Gottesmutter mit dem Kinde, in den beiden Thürmchen ihr zur Seite zwei betende Cherubim, in der Laterne ober ihr erblickt man den heiligen Christoph, aus der gothischen Blume der mittleren Spitze erhebt sich ein Crucifix, an dessen beiden Seiten Maria und Johannes.

Über den Meister des Werkes sind keine Nachrichten zu gewinnen, die geschichtlichen Notizen beschränken sich lediglich darauf, dass es als fromme Gabe von Andreas Stadnicki, Gutsherrn von Trzcinica und Zmigrod, im Jahre 1611 der Kirche gewidmet worden.

Diese Jahreszahl findet sich am Fusse der Monstranze, begleitet von den Buchstaben A. S. S. Z., die wohl die Worte: „Andrzej Stadnicki Starosta Zmigrodski" bezeichnen sollen, da sein Wappen dort ebenfalls angebracht ist, und zu jener Zeit ein Stadnicki die Stelle eines Landeshauptmannes, mit welchem Worte das polnische „Starosta„ übersetzt werden kann, bekleidet haben soll.

Ich glaube, dass dieses in den abgelegenen wenig bekannten Zmigrod befindliche Werk Interresse erregen dürfte, namentlich da es einen Pendant zu der gothischen Monstranze in der Domkirche zu Pressburg abgibt, welche in dem Aufsatze der Mittheilungen aus dem Jahre 1856 besprochen ist.

Dr. Schenkl.

Dauer des Gebrauches der Sacramentshäuschen.

Die Constanzer Synode vom 20. October 1609 erliess nachstehende Verordnung:

„Der Tabernakel, in welchen das verehrungswürdige Sacrament aufbewahrt werden muss, sei an einem erhabenen sichtbaren, ehrenvollen, nicht feuchten oder schmutzigen, sondern trockenen und reinen Orte durch Gitter und Schranken umgeben und wohl verschlossen, entweder im Altare selbst, wie es römische Sitte ist, oder auf der linken Seite des Chores nahe bei dem Altar, wie wir es meistens von unseren deutschen Vorfahren vorsichtig beobachtet sahen, je nach Bequemlichkeit des betreffenden Orts. Das heilige Sacrament werde aber mit geziemender Ehre und Pracht aufbewahrt; das Gefäss oder die Kapsel sei bei reicheren Fabriken ganz von Silber, bei ärmeren wenigstens versilbert oder vergoldet; aussen sei es mit einem halbseidenen oder seidenen Pallium bekleidet, dass mit Gold und Silber geschmückt ist, je nach der Beschaffenheit des Orts." (Tabernaculum, in quo asservari debet venerabile Sacramentum, fit in loco eminenti, conspicuo, honorifico, non humido aut sordido, sed sicco et mundo, cancellis et repagulis septo, ac bene munito, vel in ipso Altari secundum morem Romanum, vel in latere sinistro chori prope Altare, veluti plerumque ab Antecessoribus nostris Germaniae non temere observatum videmus, pro cujusque loci commoditate. Asservatur autem cum decenti honore et ornatu; vasculum sive capsa ubi fabricae sunt ditiores, sit integra ex argento, ubi pauperiores saltem deargentata vel deaurata, quae ab extra pallio aureo, argenteo holoserico aut serico, pro cujusque loci qualitate vestiatur. pars. I. tit. VIII, 18.) Sämmtliche Statuten dieses Concils revidirte der Cardinalpriester und Bischof Constanz Franz Karl im Jahre 1759 und veröffentlichte sie in seiner Diöcese ... ut cum debita reverentia recipiantur et solerti studio executioni demandentur.

Literarische Besprechung.

Bock, Dr. Franz. Das heilige Cöln. Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschätze in seinen Kirchen u. Sacristeien. Gr. VIII. mit 128 Abbildungen auf 48 Tafeln. Leipzig 1858 — 1861. J. O. Weigel.

Unter den deutschen Archäologen hat wohl keiner den heute noch vielfach ungekannten und verborgenen Schätzen des mittelalterlichen Kunsthandwerkes, insbesonders aber jenen des Goldschmiedgewerkes und der Paramentik, eine so eingehende Aufmerksamkeit zugewendet als Dr. Franz Bock und seinem unermüdeten Sammelfleisse haben wir zahlreiche, sehr schätzbare Beiträge zum Studium der mittelalterlichen Kleinkünste zu verdanken. Freilich waren nur wenige Forscher so wie Bock in der günstigen Gelegenheit durch zahlreiche Reisen sich auf diesem Gebiete eine reiche Erfahrung zu sammeln und vermöge seiner Stellung waren auch Niemanden so leicht wie ihm die Schatzkammern geöffnet, um dort nach Musse und Bedürfniss die Kunstwerke einer sorgfältigen Betrachtung zu unterziehen. Zudem lebte auch Bock in einem Theile von Deutschland, wo ihm ein reiches Feld für das Studium der mittelalterlichen Kleinkünste geboten ist; wir meinen nämlich am Rhein— der Heimath der ältesten Emailschule Deutschlands.

Dass Bock hiebei vor Allem das „heilige Cöln" mit seinen überaus zahlreichen Kunstschätzen in's Auge fassen werde, stand wohl zu erwarten, und als daher wirklich zu Ende des Jahres 1858 die erste Lieferung des obigen Werkes erschien, wurde dasselbe auf das lebhafteste begrüsst. Vor Kurzem ist nun die letztere Lieferung des obigen Werkes erschienen und wir fühlen uns bei diesem Anlasse auch verpflichtet, von dem reichen Inhalt eine kurze Übersicht den Lesern dieser Blätter zu bieten.

Das Werk ist ein Inventar der mittelalterlichen kirchlichen Kunstschätze der rheinischen Metropole. Der Verfasser gibt von jedem Gegenstande eine genaue kunsthistorische Beschreibung und sämmtliche Gegenstände sind auf lithographirten Tafeln in kleinem Massstabe abgebildet, so zwar, dass von jedem derselben die Hauptformen genau erkennbar sind und sich von seiner Gesammtwirkung ein deutliches und verständliches Bild verschafft werden kann. Es ist das erste derartige Unternehmen und verdient um so mehr Nachahmung, als die Herausgabe solcher Werke mit verhältnissmässig geringen Mitteln zu bewerkstelligen ist und der Archäologie damit ein nicht gering anzuschlagender Dienst erwiesen wird. Denn haben wir nur einmal auf diesem Wege eine Übersicht all der verschiedenen mittelalterlichen Geräthe, die einst Kirche und Haus, das öffentliche und Privatleben verschönert haben, so werden wir wenigstens in einem Punkte — nämlich der Entwicklung der Formen, einmal im Reinen sein und können uns dann um so leichter einzelnen hervorragenden Werken, die zum Vorwurfe von Monographien gemacht werden, so wie dem Charakter der verschiedenen Handwerksschulen und den Eigenthümlichkeiten der mittelalterlichen Kunsttechnik zuwenden.

Auf die einzelnen merkwürdigen Gefässe, welche Cöln in seinen Mauern birgt, näher einzugehen, würde wohl weit den Raum einer literarischen Anzeige überschreiten; damit aber unsere Leser demungeachtet eine Übersicht der zahlreichen Kunstschätze erlangen, welche die Kirchen und Sacristeien dieser Stadt aufbewahren, so

wollen wir dieselben nach der chronologischen Feststellung des Verfassers hier aufführen.

IX. Jahrhundert. St. Martin: Taufstein in weissem Marmor.

X. Jahrhundert. Pfarrkirche zu Deutz. Stab des heiligen Heribert. Elfenbeinsculptur mit vielen Reliefs. St. Maria Eyskirchen: Evangeliencodex mit Initialen und Miniaturen in reichem Einbande.

XI. Jahrhundert. Städt. Museum. Kamm des heiligen Heribert in Elfenbein geschnitzt. — Kamm mit naturhistorischen sculpirten Ornamenten in Elfenbein. — Orientalisches Elfenbeinkästchen mit geschnitzten Ornamenten.

XII. Jahrhundert. St. Gereon. Arabische Büchse aus Elfenbein. — Reliquienkästchen aus beinartiger Substanz. — Figurirtes Teppichgewebe in Wolle. — St. Andreas. Reliquienkästchen aus einem beinartigen Material. — St. Ursula. Grosser Reliquienschrein der h. Ursula in Kupfer, vergoldet und emaillirt. — Sculptur in Bergcrystall, ein liegendes vierfüssiges Thier vorstellend. — Dom. Kreuz, kupfervergoldet und emaillirt. — Reliquienschrein der heil. drei Könige, silbervergoldet und mit einer Menge Emaillirungen verziert. — Ehemalige Rathhauscapelle. Antipendium mit auf Goldgrund gemalten Heiligenfiguren und emaillirt. — Pfarrkirche zu Deutz. Reliquienschrein des heil. Heribert mit vielen getriebenen Figuren und Darstellungen. — Maria im Capitol. Tragaltar mit figuralem Schmelzwerk. — St. Maria Eyskirchen. Vortragkreuz mit darin befindlichem „Christus logatus" — St. Pantaleon. Reliquienschrein des heil. Albinus mit getriebenen Bildwerken und eingeschmelzten Ornamenten. — Reliquienschrein mit den Gebeinen des heil. Maurinus, geschmückt mit figuralen und emaillirten Schmelzwerken. — Vortragkreuz mit vielfarbigen incrustirten Schmelzen. — St. Pantaleon. Crux stationalis in vergoldetem Kupfer mit geschnittenen Krystallen. — Sitzendes Bild des heil. Severin. Schmelzarbeit in Zellenemail auf Goldblechen. — Thürbeschlag in Form eines Löwenkopfs. — Städtisches Museum. Flachgebilde in Elfenbein mit verschiedenen Heiligen. — Frontale eines Evangelistariums. — Reliquiar in Goldblech mit getriebenen Ornamenten und Figuren.

XIII. Jahrhundert. St. Gereon. Zwei Reliquiare in Form von Armschenkeln. — St. Andreas. Zwei Siegel in Messing gestochen. — Reliquienbehälter in Seide gestickt. — St. Ursula. Reliquienbehälter in Seide gestickt. — St. Kunibert. Runde Kapsel in vergoldetem Silber und mit Filigranverzierungen. — Reliquiar in Form eines Brustbildes, von Kupfer, vergoldet. — Zwei Reliquiare, vergoldete silberne Arme vorstellend. — St. Aposteln. Kelch, in vergoldetem Silber.

XIV. Jahrhundert. St. Gereon. Reliquienkreuz aus Bergkrystall. — Tasche in Seide gestickt. — Maria Himmelfahrtskirche. Processionskreuz. — St. Andreas. Reliquiengefäss mit Krystallcylinder. St. Ursula. Reliquiarium in Form eines Krystallcylinders. — Schmuckkästchen mit Reliefdarstellungen in Elfenbein geschnitzt. — Emailkästchen mit Sculpturen. — Reliquiengefäss in Form eines Baldachins. — Schmuckgefäss in Form einer viereckigen Kapsel mit Krystallverschluss. — Reliquienkästchen mit getriebenen Silberblechen verziert. — Domschatz. Vortragekreuz in Silber, vergoldet und mit reichen Emaillirungen. — Grosse Monstranz, silbervergoldet. — Krummstab, silbervergoldet und reich emaillirt. — St. Kunibert. Reliquiengefäss in Form eines Ciboriums, aus vergoldetem Messing und emaillirt. — St. Kolumba. Grosse Monstranze in vergoldetem Silber. — Minoritenkirche. Altarkreuz als Reliquiarium in vergoldetem Silber. — St. Maria in der Kupfergasse. Kelchlöffelchen in vergoldetem Silber. — St. Aposteln. Zwölf Statuetten in Aposteln. — St. Johann. Reliquienschrein des heil. Antonin, in Holzschnitt und vergoldet. — St. Pantaleon. Altarkreuz in vergoldetem Rothkupfer. — St. Severin. Horn des heil. Cornelius mit kunstreichen Beschlägen. — Reliquiar in vergoldetem Holz. — Lectorium, Messingguss in Gestalt eines Raben. — Figuren und Ornamentstickereien einer Dalmatik. — Städtisches Museum. Das Schwert des heil. Georg, emaillirt.

XV. Jahrhundert. St. Gereon. Figuralisch bemalte Reliquienbüchse. — Mariahimmelfahrtskirche. Ceremonienstab. — Altarleuchter in Messingguss. — Zwei silbervergoldete Messkelche. — St. Andreas. Vier Medaillons mit gestickten figuralischen Darstellungen. — Messkelch, silbervergoldet. — Reliquiarium, messingvergoldet. — Reliquienschrein der sieben makkabäischen Brüder. — St Ursula. Krummstab einer Äbtissin in vergoldetem Holz. — Kusstafel zum Darreichen beim Agnus Dei. — Pectoralschild, kupfervergoldet. — Domschatz. Messkelch, in Silber vergoldet. — Reliquienkreuz mit doppelten Querbalken, silbervergoldet. — Brustbild in Silber getrieben, vorstellend die Büste des heiligen Gregorius Spoletanus im priesterlichen Gewande. — Lichtträger in Form von knieenden Engeln. — Ceremonienschwert, silbervergoldet. — St. Kunibert. Weihkessel in Messingguss. — Ein Altarleuchter. — Wandleuchter in Messing gegossen. — Fünfarmiger Passionsleuchter. — Reliquiar aus vergoldetem Kupfer, von Akoluthen getragen. — Monstranz, von vergoldetem Silber. — Messingbeschlag eines Antiphonariums. — Figurale Stickereien. — St. Martin. Lichtträger in Form knieender Engel. — Reliquiengefäss in Form einer sechseckigen Monstranz, Kupfer und vergoldet. — Schaugefäss von vergoldetem Kupfer. — Ciborium, silbervergoldet. — Messkelch, silbervergoldet. — Kusstäfelchen, kupfervergoldet. — Krummstab mit dem Sudarium. — St. Alban. Reliquienmonstranz in Form eines Krystallkreuzes, silbervergoldet. — Statue des Apostelfürsten Petrus. — Reliquienmonstranze. — Kupfervergoldetes Schaugefäss. — Paramanstickerei. — St. Columba. Schaugefäss in Silber. — Processionskreuz in vergoldetem Silber. — Monstranz, silbervergoldet. Lichthalter in Schmiedeisen. — Chorleuchter in Messing gegossen. Messgewänder mit figuralen Stickereien. — Pfarrkirche zu Deutz. Krümme eines Abtstabes, kupfervergoldet. — Ciborium mit Deckel, silbervergoldet. — St Peter. Flügelaltar, illuminirtes Sculpturwerk. — St. Cäcilien. Messgewand mit gewirktem Kreuze. — St. Maria im Capitol. Durchbrochene Schmiedearbeit. — St. Jakob. Vollständiger Ornat mit Bildwirkereien und Wappen in den Stäben. — St. Johann. Vollständiger Ornat mit figuralem goldgewirkten Stäben. — Messkelch in Silber und vergoldet. — Ölgefäss in vergoldetem Silber. — Ciborium in vergoldetem Silber. — St. Maria Eyskirchen. Olearium in vergoldetem Silber. — St. Pantaleon. Vorsatzkreuz mit starker Feuervergoldung. — Getriebene Statuette der Himmelskönigin in vergoldetem Rothkupfer. — Drei Messgewänder mit gestickten figuralen Bildwerken. — St. Severin. Krümme eines bischöflichen Stabes in Silber. — Städt. Museum. Pyxis in vergoldetem Silber.

XVI. Jahrhundert. St. Gereon. Zwei gothische Messkelche. — Domschatz. Drei Reliquiengefässe in Form von Monstranzen, silbervergoldet. — St. Kunibert. Aufbewahrungsgefäss für die geweihten Öle, von vergoldtem Kupfer. — St. Martin. Antiphonar mit in Kupfer gegossenen Eckbeschlägen. — Messgewand mit reicher Stickerei. — St. Alban. Agraffe silbervergoldet. — St. Jakob. Kusstäfelchen in Silber. — Maria Eyskirchen. Kniekissen in Wollenstramin gestickt.

XVII. Jahrhundert. St. Alban. Taufbecken in Messingguss.

Diese Übersicht dürfte wohl genügen, um daraus die Überzeugung zu gewinnen, dass das Werk für alle jene, welche dem Studium der mittelalterlichen Kleinkünste ein eingehendes Studium widmen, von Wichtigkeit ist, da fast alle kleineren Geräthe aus verschiedenen Epochen darin vertreten sind.

Die Ausstattung des Werkes ist tadellos und eine dem Zwecke desselben ganz entsprechende, auch der Preis mit Rücksicht auf den Reichthum an Abbildungen sehr mässig.

K. W.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

Nº 9. VI. Jahrgang. September 1861.

Zur Geschichte der Todtentänze.

Von Dr. Karl Schnaase.

Man nimmt gewöhnlich an, dass den Gemälden des Todtentanzes dramatische Aufführungen desselben vorhergegangen seien, allein die directen Beweise, welche man bisher dafür beibrachte, sind ziemlich schwach. Die Stelle in einem handschriftlichen Tagebuche der Regierung Karl's VII, nach welcher im Jahre 1424 im Kloster des Innocents in Paris der Todtentanz gemacht und zwar im August angefangen und in der Fastenzeit beendigt sei, hat zwar neueren französischen Geschichtschreibern (Villaret und Barante) den Stoff zu pittoresker Schilderung dieser höchst schauerlichen Festlichkeit gegeben, spricht aber bei unbefangener Betrachtung offenbar nicht von einer dramatischen Aufführung, die unmöglich sechs Monate lang fortgesetzt sein konnte, sondern von einem Todtentanzgemälde, welches auch in einer anderen Nachricht von 1429 als daselbst bestehend erwähnt wird. Eine zweite Stelle aus einem Manuscript der Kathedrale von Besançon, in welcher der Schatzmeister derselben angewiesen wird, einem anderen Beamten den Preis von 24 Mass Wein zu erstatten, die derselbe denjenigen ausgehändigt, welche am 10. Juli 1453 nach der Messe in der Kirche wegen des damals stattfindenden Provinzialcapitels der Franciscaner den Todtentanz gemacht haben, scheint zwar wirklich von einer persönlichen Aufführung zu sprechen. Allein zunächst fällt der unbestimmte Ausdruck: Machen auf, und sprachlich könnte die Bestimmung der Zeit, des Ortes und der Ursache lediglich auf die Aushändigung des Weines, nicht auf die Ausführung des Todtentanzes bezogen werden, so dass dann nur von einem den Malern einer solchen Darstellung bei der festlichen Gelegenheit vom Capitel gewährten Geschenke die Rede wäre. Wenn man aber auch dies aus innern Gründen als unwahrscheinlich verwirft, so ist doch die Art, in welcher diese Stelle bekannt geworden, eine ziemlich unsichere und die nähere Erforschung des Manuscriptes wünschenswerth [1]), und jedenfalls steht sie ganz allein und gibt über die Bedeutung solcher dramatischen Aufführungen keine Auskunft. Die Nachweisung einer andern, zweifelsfreien Erwähnung wird daher nicht ohne Interesse sein. In den Rechnungen der Herzöge von Burgund (de Laborde: Ducs de Bourgogne, partie 2ᵉ Vol. I, p. 393) kommt nämlich folgender Posten vor: „A Nicaise de Cambray paintre, demourant à Douay, pour lui aidier á deffroier au mois de Sept. 1449 de la ville de Bruges, quant il à joué devant mon ait Seigneur en son hotel avec autres ses compaignons certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la danse macabre, VIII francs." Hier haben wir also ein unzweifelhaftes dramatisches Spiel, aber unter ganz anderen Umständen und mit ganz anderer Bedeutung, als man sich diese Aufführungen bisher gedacht hatte. Während man sie mit den Schrecken der Pest, welche im XIV. Jahrhundert unsere Länder heimsuchte, in Verbindung gebracht, als eine dramatisirte Predigt, von der Geistlichkeit zur Erweckung bussfertiger Gesinnung erfunden, als etwas Schauerliches und Zerknirschendes, ähnlich den Geisslerfahrten, sich vorgestellt hatte, kommt sie hier an dem üppigsten Hofe und im Schlosse eines galanten Fürsten vor. Während man sie als das Vorbild der Malerei betrachtete, tritt sie nicht blos zu einer Zeit auf, wo erweislich schon mehrere Todtentanzgemälde existirten, sondern wird sogar von einem Maler geleitet, gleich als ob dieser als solcher sich im Besitze des Gegenstandes befinde und ihn nun auch als lebendes und redendes Bild zum Besten gebe. Das Auf-

[1]) Die Stelle ist nämlich bei Gelegenheit einer ganz anderen Frage im Mercure de France von 1742 mitgetheilt, von da in Campertiens Supplement zu Ducangés Glossarium übergegangen und so in weiteren gelehrten Curs gekommen. Ob das Manuscript selbst noch existirt, und wo, ist mir unbekannt. Vergl. beide im Texte erwähnte Stellen und Nachrichten darüber bei Langlois, Essai sur les danses des Morts I, 119 ff.

fallende dieser Vereinigung des Malers und Schauspieldirectors in einer Person schwindet nun zwar, wenn man aus eben diesen burgundischen Rechnungen sich erinnert, dass bei allen Festlichkeiten dieses Hofes der Maler eine wichtige Person ist, indem er die Festkleider der Handelnden anordnete und dafür und für das Bemalen derselben bezahlt wird. Allerdings mag sich dies meistens auf Wappen und Wappenröcke beziehen, allein es leidet wohl keinen Zweifel, dass man bei den zahlreichen Personen der öffentlichen Schauspiele in ähnlicher Weise kostbarere Stoffe durch Malerei ersetzt haben wird, und namentlich ist der Tod in der zwar noch nicht völlig skeletartigen, aber doch an das Skelet erinnernden Gestalt, die wir auf den ältesten Todtentanzbildern finden, eine Maske, welche nicht füglich anders als durch Bemalung eines engen Leinwandanzuges hergestellt werden konnte und deren Wirkung hauptsächlich von der Geschicklichkeit des Malers abhing. Es ist daher sehr begreiflich, dass dieser bei einem solchen Spiele sich sehr wohl dazu eignete, als Unternehmer und Director einer darauf reisender Truppe aufzutreten. Fassen wir dann aber die Nothwendigkeit der Mitwirkung des Malers und überhaupt den ganzen Charakter und die Schwierigkeiten einer solcher dramatischen Aufführung ins Auge, so dürfte doch wohl die Voraussetzung, dass diese der Malerei vorangegangen sei, einigermassen zweifelhaft werden. Es war gewiss kein grösseres Wagniss, den Tod auf der Wand und in kleineren Dimension, als ihn in Lebensgrösse und an einer wirklichen Gestalt herzustellen. Jedenfalls aber beweisen diese Spiele von 1449 und 1453 nichts für die Priorität der dramatischen Aufführung und man wird sich dafür nach besseren Beweisen umsehen müssen. Wackernagel in seinem vortrefflichen Aufsatze über unsern Gegenstand (Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum, 1853, Band IX, S. 313) bemerkt zwar, dass wir in Deutschland eine „Dramatisirung" des Todtentanzes schon aus dem XIV. Jahrhundert besässen; allein er wird schwerlich behaupten wollen, dass jeder einfache Dialog (und nur darin besteht die Dramatisirung), den wir in Handschriften dieser Zeit antreffen, wirklich aufgeführt oder auch nur zur Aufführung bestimmt gewesen sei. Der Dialog war in diesem Jahrhundert eine gewöhnliche und beliebte Form lebendigen Vortrages, und die handschriftliche Dichtung beweist daher nur, dass der Gedanke des Todtentanzes, d. i. der Gedanke, die unwiderstehlich fortreissende, alle Verschiedenheiten des Ranges und Reichthums ausgleichende Macht des Todes unter dem Bilde eines Tanzes und Wechselgespräches zwischem dem Tode und den Lebenden aufzufassen, schon so weit gereift war. Eine nähere Ermittelung, welchem Theile des Jahrhunderts der älteste handschriftliche Todtentanz angehört und wann und in welcher Weise derselbe poetische Nachfolge gefunden hat, ist in dieser Beziehung zu wünschen. Allein von dem Gedicht bis zur sichtbaren Darstellung kann unter Umständen noch ein weiter Weg sein, und für das Datum der dramatischen Aufführung oder des Todtentanzgemäldes ist dadurch an und für sich noch wenig gewonnen.

Bleiben wir bei den Gemälden stehen, so vermuthet Wackernagel, dass sowohl der Todtentanz in Lübeck als der in Lachaise Dieu in der Auvergne, obgleich im XV. Jahrhundert übermalt, schon aus dem vorhergehenden stamme. Allein die Zeichnung entspricht bei beiden so vollständig der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, dass ich nicht ersehe, was uns berechtigt, die ursprüngliche Anlage so weit zurück zu verlegen. Andere Schriftsteller zählen zwei oder drei Todtentänze des XIV. Jahrhunderts auf, und Lübke in seiner vor Kurzem erschienenen Beschreibung des neuentdeckten Berliner Todtentanzes, bringt die Zahl auf vier. Allein den einen begleitet er selbst mit einem Fragezeichen und die drei andern scheinen mir um nichts zuverlässiger. Eine kurze Übersicht ihrer Begründung wird dies ergeben. Die Nachricht von einem Todtentanze zu Minden vom Jahre 1383 beruht auf Fabricius Bibliotheca latina med. et inf. aetatis, Hamb. 1736. Tom. V, p. 2, wo er ohne weiteres Detail oder Quellenangabe seine kleine Liste von Todtentänzen damit beginnt, und scheint ein Irrthum dieses Polyhistors zu sein. Nach der älteren und ausführlichen Angabe des Michael Sachse in der Vorrede zu seiner Newen kaiserlichen Chronik (1606 [1]) befand sich nämlich in Minden eine Bildtafel, welche auf der einen Seite ein geschmücktes Weib mit einem Spiegel und mit der Inschrift: Vanitas vanitatum und der Jahreszahl 1383 und auf der andern den Tod mit einer Sense darstellte, und es ist jedenfalls viel wahrscheinlicher, dass Fabricius oder sein Berichterstatter dies Bild menschlicher Eitelkeit irriger Weise als Todtentanz bezeichnete, als dass ausser demselben ein solcher mit derselben Jahreszahl in Minden bestanden hat. Der angebliche Todtentanz zu Paris von 1380 beruht auf einer Entdeckung Langlois. In einem humoristischen Buche von 1597, Contes et Discours d'Entrapel, lässt nämlich der Verfasser seine Personen sich auch über den Todtentanz auf dem Kirchhofe der Innocents unterhalten und dabei denselben dem Könige Karl V. zuschreiben, was allerdings das Datum der Entstehung mindestens bis auf 1380, das Todesjahr dieses Königs, zurückführen würde. Allein gegenüber jener bestimmten Chronikennachricht, welche die Ausführung desselben auf 1424 und in die Regierung Karl's VII. versetzt, kann man nicht zweifeln, dass auch hier nur eine Verwechselung der beiden gleichnamigen Könige stattgefunden hat. Sehr sicher beglaubigt erscheint auf den ersten Blick die Entstehung des Todtentanzes im Kloster Klingenthal bei Basel im Jahre 1312, indem die Jahreszahl: Dussent jor drihundert und XII. auf dem Bilde selbst, neben der Figur des Grafen

[1]) Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschland IV, 123, dem ich die Hinweisung auf Sachse's Chronik verdanke, citirt für dieselbe Thatsache noch einen mir unzugänglich gebliebenen Psalmencommentar von Reinh. Bakius.

gestanden haben soll. Der Bäckermeister Büschel, der im Jahre 1766 die damals noch erträglich erhaltenen Malereien mit unermüdetem Fleisse und achtungswerther Treue zeichnete und diese Inschrift fand, ist ein unverwerflicher Zeuge, und die meisten neueren Schriftsteller, selbst Massmann in seiner ausführlichen und gelehrten Abhandlung über die Baseler Todtentänze (Stuttgart 1847) folgen ihm ohne Bedenken. Auch Lübke (a. a. O. S. 21) äussert ein solches nur vorübergehend, indem er bemerkt, dass das Gemälde in seiner jetzigen Fassung unmöglich von 1312 stammen könne, und Wackernagel hält wenigstens das Jahrhundert fest, „wenn auch bei der XII ein Irrthum sein sollte", was denn freilich nicht blos an L II oder LXII, sondern selbst an XC zu denken gestattete. Allein auch so weit möchte ich nicht gehen, halte es vielmehr für viel wahrscheinlicher, dass die ohne Zweifel schon damals schadhafte Jahreszahl entweder ganz unrichtig gelesen ist (vielleicht selbst dri statt vir) oder eine besondere uns unbekannte Bedeutung gehabt hat. Schon die Anbringung der Jahreszahl an einer ganz unregelmässigen Stelle, ohne allen Zusatz und in deutscher Sprache bei so früher Zeit machen sie verdächtig. Dazu kommt dann aber noch, dass dieser Todtentanz nach den von Massmann selbst angegebenen Kennzeichen zu den späteren gehören muss, weil er statt der ursprünglichen und noch lange beobachteten Zahl von 24, den Luxus von 39 und sehr pleonastischen Paaren hat. Massmann (S. 90) nimmt desshalb an, dass 15 Paare eine spätere Einschiebung seien, allein die Localität macht dies überaus unwahrscheinlich, fast undenkbar. Dazu kommt dann aber noch, dass auch bei späterer Übermalung Spuren der strengeren Zeichnung des XIV. Jahrhunderts übrig geblieben sein müssten, während hier meist alle Figuren in gleichem Style des XV., einige freilich schon mit Costümen des XVI. Jahrhunderts erscheinen. Jedenfalls ist nach allen diesem die Zahl 1312 so unsicher, dass sie gar keinen Anhalt gewährt. Endlich nennt Lübke in seiner Liste noch vor ihr einen Todtentanz zu Como von 1310, aber diesen eben mit dem Fragezeichen, und das mit vollem Rechte, da dies Datum, welches der Entdecker und Herausgeber dieses Gemäldes (Zardetti, lettera al nob. sign. Lucini-Passalacqua, 1845.) darauf zu lesen glaubte, nach Valland; (Trionfo e dansa della morte a Clusone, Milano 1859) keineswegs deutlich zu erkennen war. Es scheint hiernach, dass wir kein älteres Todtentanzgemälde nachweisen können, als das Pariser von 1424, und mithin hier eben so wie bei den dramatischen Aufführungen auf das XV. Jahrhundert beschränkt sind. Dies dürfte aber auch aus inneren Gründen wahrscheinlicher sein. Allerdings kommen Darstellungen des Todes schon früher, die Legende von den drei Todten und den drei Lebenden schon 1307 (vergl. meine Kunstgeschichte VI, 591. Orcagna's berühmter Triumph des Todes in Pisa um 1370) vor. Aber diese Darstellungen sind von dem Todtentanze noch wesentlich verschieden; sie behandeln das gemeinsame Thema zwar poetisch, aber nicht humoristisch. Und diese Verschiedenheit scheint wichtig. Das Mittelalter ging allerdings mit kindlicher Leichtigkeit vom Ernsten und Trüben zum Komischen über, setzte Fratzen und derbe Scherze in den Handschriften und an den Chorstühlen unmittelbar neben heilige Gestalten. Aber der Humor im engeren Sinne des Wortes, die Mischung von Wemuth und kecker Laune in einer und derselben Anschauung, war ihm fremd, und erscheint in den Todtentänzen zum ersten Male. Es wäre nun zwar denkbar, dass gerade das XIV. Jahrhundert mit seinen grellen Gegensätzen von trübem, durch die stets wiederkehrenden, verheerenden Unglücksfälle genährten Ernst, und von ausgelassener, durch eben diese Unglücksfälle gesteigerter Vergnügungs- und Spottlust eine solche Stimmung erzeugt habe. Allein wenn dies auch bei einzelnen Poeten der Fall war, so bedurfte es doch noch längerer Zeit, um sie so populär und verständlich zu machen, dass sie in öffentlichen Schauspielen oder Malereien auftreten durften. Der Todtentanz ist freilich auch eine Predigt, und kann als solche betrachtet werden. Aber wie sehr unterscheidet er sich dann von denen, welche die grossen Prediger des XIV. Jahrhunderts Eccard und Tauler hielten.

Die Baudenkmale der Stadt Kuttenberg in Böhmen.

Aufgenommen und beschrieben von Bernhard Grueber.

Übersicht.

Die Stadt Kuttenberg, einst weltberühmt durch den unversiegbar scheinenden Reichthum ihrer Silberbergwerke, besitzt heute noch trotz mehrmaligen argen Zerstörungen eine Reihe von mittelalterlichen Bauwerken, wie sie nur wenige Städte aufzuweisen haben.

Die Entstehung der Stadt und ihres Namens ist in ein eigenthümliches Dunkel gehüllt, welches aufzuklären bis zum heutigen Tage nicht gelingen wollte, obschon über diese Fragen vielseitige Untersuchungen angestellt worden sind und die Schicksale Kuttenbergs eine ziemliche Anzahl von Schriften und Abhandlungen hervorgerufen haben. Aus der Zusammenstellung aller vorhandenen Nachrichten ergibt sich indess mit voller Sicherheit, dass die Anlage um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts stattfand, und zwar durch deutsche Bergleute und Gewerke, welchen sich bald auch böhmische Ansiedler beigesellten.

Wenn die junge Colonie auch rasch emporblühte, bedurfte es doch geraumer Zeit, ehe an die Ausführung monumentaler Bauten gedacht werden konnte; auch stand das Abhängigkeitsverhältniss von Grund und Boden anfäng-

lich der Errichtung von kirchlichen Gebäuden entgegen. Bei Betrachtung dieser Umstände ergibt sich das höchste Alter der Kuttenberger Denkmale so zu sagen von selbst: sie gehören sämmtlich der vorgerückten Gothik an und es dürfte schwerlich in der ganzen Gruppe aller hieher gehörigen Werke irgend ein Bautheil nachzuweisen sein, der über das vierzehnte Jahrhundert zurückreichte.

Wenn nun der antiquarischen Forschung von vorne herein ein beengtes Feld gegeben ist und hier nur Fragen von untergeordnetem Interesse zu lösen sind, so erscheint die künstlerische Seite der zu besprechenden Werke desto reicher und vielgestaltiger. Es ist eine zu voller Selbständigkeit entwickelte abgeschlossene Bauschule, welche wir hier kennen lernen und deren grossartige Thätigkeit wir bewundern, ohne im Stande zu sein, Ursprung und Bildungsgang genau zu verfolgen. — In Bezug auf Kunstwerke sind die geschichtlichen Überlieferungen äusserst dürftig und unsicher, unzuverlässiger als irgendwo; denn die alten Archive von Kuttenberg und Sedletz sind im Verlaufe der hussitischen Stürme zu Grunde gegangen und der Rathhausbrand vom Jahre 1770 hat neben vielen Kunstschätzen auch alle übrig gebliebenen Documente vernichtet. Die beiden Hauptquellen der Kuttenberger Geschichte, die Chronisten Dačický und Kořinek, gehören einer verhältnissmässig viel späteren Zeit an und besprechen Kunstwerke nur nebenbei, indem ihnen das Kunstleben ganz fremd blieb.

Viele wichtige und unzweideutige Urkunden haben sich allerdings als Inschriften an verschiedenen Monumenten erhalten, woraus sich im Zusammenhalte mit den geschichtlichen Überlieferungen die meisten Erscheinungen erklären lassen; manche Lücken werden jedoch für alle Zeiten unausgefüllt bleiben.

Dass von dem reichen, im Jahre 1143 gegründeten Cistercienserstifte Sedletz die ersten Kunstregungen ausgingen und sich von hier aus über die Umgegend verbreiteten, darf um so weniger bezweifelt werden, als dieses Kloster zur Zeit der Gründung Kuttenbergs in vollster Blüthe stand und der gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts begonnene Neubau der Stiftskirche die Bewohner der unmittelbar anstossenden Stadt zur Nacheiferung hinreissen musste.

Die in den Hauptlinien noch erhaltene Grundform der herrlichen, mit Chorumgang und Capellenkranz versehenen Sedletzer Kirche wurde nicht allein das Vorbild der beiden Kirchengebäude von St. Barbara in Kuttenberg und St. Bartholomäus in Kolin, sondern scheint auch in Böhmen das erste Beispiel des vollständigen gothischen Kathedralsystems gewesen zu sein.

Aus diesem Grunde konnten bei einer Beschreibung der Denkmale Kuttenbergs die Kirchen von Sedletz und Kolin um so weniger übergangen werden, als auch anderweitige geschichtliche und technische Beziehungen obwalten, welche die Aneinanderreihung gebieten.

Sowohl der Entstehungszeit nach als in Bezug auf künstlerischen Charakter zerfallen alle in diesen Kreis gehörige Bauwerke in zwei streng gesonderte Gruppen, deren jede einen Zeitraum von beiläufig einhundert Jahren repräsentirt; nämlich die beiden Perioden, welche zunächst vor und nach den religiös politischen Wirren des fünfzehnten Jahrhunderts liegen. Gegen vierzig Jahre, nämlich vom Jahre 1419 bis 1458, mag in dieser Gegend alle künstlerische Wirksamkeit eingestellt gewesen sein.

Die Werke der älteren Periode beurkunden in jeder Weise die deutsche Kunstrichtung und zwar die süddeutsche, welche sich längs der Donau hinzieht und einerseits weithin durch die Alpen, wie anderseits über einen Theil von Franken und Böhmen bis nach Polen ausbreitet. Der unmittelbare deutsche Einfluss verschwindet grösstentheils in der zweiten Periode, in welcher eine ausschliesslich böhmische Schule auftrat. Die reformatorischen (utraquistischen) Grundsätze auch auf den Kirchenbau zu übertragen, ist das Bestreben, welches sich in dieser Schule oft in überraschender Weise kundgibt; wie denn z. B. das Innere der St. Barbarakirche mit ihren obern Hallen vollkommen den Eindruck eines protestantischen Bethauses macht.

Der älteren Bauperiode gehören an: die Kirchen von St. Bartholomäus in Kolin, und St. Jakob in Kuttenberg, wie auch das untere Geschoss der St. Barbarakirche, die Wenzelscapelle im wälschen Hofe und die allgemeine Grundform der Stiftskirche zu Sedletz. Die Marienkirche in Kuttenberg, obwohl früh gegründet, wurde in späterer Zeit nach einem veränderten Plane umgebaut und darf mit gleichem Rechte beiden Perioden zugeschrieben werden, gehört jedoch der Masse nach mehr der zweiten an.

Der Oberbau der St. Barbarakirche, dann die Dreifaltigkeitskirche und die Pfarrkirche zu Gang wurden in der nachhussitischen Zeit erbaut, so wie auch die meisten Profanbauten, als das sogenannte steinerne Haus, der Stadtbrunnen, der grössere Theil der alten Burg (Hradek nad Páchem) und das Laboratorium im ehemaligen fürstlich Münstenberg'schen Hause. Auch das hochberühmte, gothische Rathhaus, von welchem sich nur eine einzige Säule erhalten hat, war eines der vielen zwischen 1470 und 1500 ausgeführten Gebäude. Dass hie und da, wie im wälschen Hofe, die Formen aller Bauzeiten etwas bunt durcheinander gewürfelt worden sind, darf nach den vielen Brandunglücken der Stadt nicht in Verwunderung setzen.

Ausführung und Formendurchbildung der obgenannten Bauten sind unendlich verschieden: sorgfältigere Behandlung zeigen jedoch die älteren Werke in der Regel. Eine gewisse Massenhaftigkeit der Gliederung, die im Laufe der Zeit eher zu- als abnimmt, ist charakteristisch und muss zunächst dem vorherrschenden Baumateriale zugeschrieben werden. Als solches wurde und wird noch heute der rings um Kuttenberg brechende grobkörnige Sandstein benützt, welcher mit unzähligen Versteinerungen durchwachsen in

kurzer Zeit auslaugt, folglich eine derbere Gliederung bedingt. Bei reich ornamentirten oder profilirten Theilen musste demnach feinerer Sandstein aus der Ferne herbeigeführt werden, namentlich aus der Gegend von Königgrätz und den schon sehr frühe bekannten Brüchen von Nedwizd.

Der Ziegelbau war in Kuttenberg zu keiner Zeit beliebt und nur zu den Gewölben wurde der Ziegel, obwohl selbst hier nicht regelmässig verwendet, obschon es in der Gegend an brauchbarem Thon nicht mangelt.

Im Kirchenbau waltet das Hallensystem bei weitem vor, denn mit Ausnahme der Sedletzer Stiftskirche sind alle übrigen Hallenkirchen; sogar die als Basilica angelegte St. Barbarakirche wurde in den letzten Baujahren noch in eine Halle umgewandelt.

Charakteristisch erscheint die Vernachlässigung der Aussenseiten an den Kirchen Kuttenbergs, wie denn überhaupt der Façadenbau in Böhmen keineswegs glücklich bedacht worden ist. Die Westseite der Teynkirche in Prag, welche im Auslande als „Nichtfaçade" sprichwörtlich angeführt wird, bleibt nichts destoweniger der vollendetste Thurm und Façadenbau im ganzen Böhmerlande. Die Thätigkeit der Kuttenberger Steinmetzzunft (Bauhütte) reicht bis zum Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts und löst sich dann allmählich auf, nachdem durch die im Jahre 1548 erfolgte Baueinstellung an der St. Barbarakirche bereits der innere Verband aufgehört hatte. Indess kommen an Privatbauten manche richtig bearbeitete gothische Einzelheiten vor, welche nach 1600 hergestellt worden sind, wie denn auch der Sedletzer Restaurationsbau den Beweis liefert, dass selbst im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts der Sinn für die alten Formen in dieser Gegend noch nicht ganz erloschen war.

Dieser Besprechung wurde im Allgemeinen die chronologische Anordnung, so weit sie sich einhalten liess, zu Grunde gelegt; jene Werke aber, worüber zuverlässige Nachrichten fehlen, sind nach Massgabe ihre künstlerischen Gepräges den gleichartigen Arbeiten angereiht worden.

Schliesslich darf, wenn man sich die vielen Eigenthümlichkeiten der Kuttenberger Kunstschule erklären will, nicht übersehen werden, dass die beiden Städte, Kuttenberg wie Kolin, ursprünglich deutsche Ansiedelungen waren, die inmitten einer čechischen Gegend gelegen, sowohl vom alten wie neuen Heimathslande mancherlei Ideen aufgenommen haben mochten, welche in Leben und Kunst ihren Ausdruck fanden. Auch die ersten Bewohner des Klosters Sedletz waren eingewanderte Ordensmänner aus dem in der bairischen Oberpfalz gelegenen Cistercienserstifte Waldsassen, unter welchen sich ohne Zweifel einige kunstverständige Mitglieder befanden. Durch diese Umstände, wie durch den engen Verkehr Kuttenbergs mit Nürnberg finden die vorwaltend süddeutschen Kunstelemente der hiesigen Gegend eben so sehr ihre Erklärung, wie anderseits die fremdartigen Beimengungen begreiflich werden.

Wir beginnen diese Beschreibung mit der Stiftskirche von Sedletz (obschon das Langhaus der Koliner Kirche ein höheres Alter behauptet), weil erstens das Kloster Sedletz viel früher als die Städte Kuttenberg und Kolin gegründet wurde; zweitens weil das besagte Koliner Langhaus eigentlich eine unabhängige Erscheinung bildet, welche nur durch den spätern Chorbau sich an die hier zu besprechenden Werke anschliesst.

I.

Die Stiftskirche Maria-Himmelfahrt zu Sedletz.

Das im Jahre 1143 gestiftete Kloster Sedletz besass neben der Stiftskirche noch eine zweite, den Aposteln St. Philipp und Jakob geweihte Kirche nebst einer grossen St. Andreascapelle. Von den ursprünglichen, zur Gründungszeit angelegten Baulichkeiten hat sich nicht die geringste Spur erhalten, ja es lässt sich nicht einmal ermitteln, ob die erste Stiftskirche an der Stelle der gegenwärtigen gestanden habe. Diese wurden unter König Wenzel II. durch den Abt Heidenreich oder Heinrich, einem der thätigsten und würdigsten Vorstände, welche das Kloster besass, zwischen 1280 und 1320 vom Grunde aus neu erbaut, jedoch im Jahre 1421 von den hier lagernden Taboriten niedergebrannt.

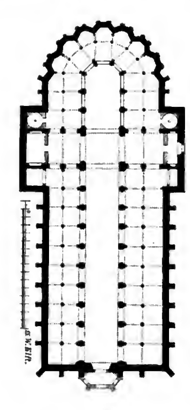
Bei den hierauf eingetretenen misslichen Verhältnissen des Klosters blieb nun das wegen seiner Schönheit hochberühmte Gotteshaus länger als zweihundert Jahre im ruinenhaften Zustande unbedeckt stehen; bis sich das Stift nach der Schlacht am weissen Berge allmählich erholt hatte, worauf der Abt Heinrich Snopek im Jahre 1693 die Wiederherstellung der Stiftskirche begann, indem er auf die bestehenden Umfassungsmauern ein neues Dach aufstellen liess. Nachdem dieses geschehen, wurden die Wände und Fenster ausgebessert und das Innere erneuert, so dass bis zum Jahre 1707 die Restauration vollendet wurde.

Über diesen Restaurationsbau, der vom Prager Baumeister Ignatz Bayer geleitet wurde, liegen die genauesten Berichte vor[1]), und es ist mithin sichergestellt, dass der Grundriss der Stiftskirche, welcher in Fig. 1 mitgetheilt wird, in seinen Hauptlinien echt sei und dem vom Abte Heidenreich ausgeführten Bau angehöre.

Mehr aber als die allgemeine Grundrissform vom ursprünglichen Bestande herausfinden zu wollen, wäre höchst gewagt: denn das Innere der Kirche wurde mit Tüncherarbeiten und Stuccaturen dicht überdeckt, und den Fenstern sind die Stabwerke so wie alle charakteristischen Merkmale

[1]) In der Sedletzer Pfarre werden neben mehreren alten Rechnungsbüchern auch eine handschriftliche Chronik und noch einige vom Kloster herrührende Schriften verwahrt, denen obige Daten entnommen sind.

genommen worden. Der ganze Restaurationsbau wurde mit solch klösterlicher Accuratesse durchgeführt, dass es an



(Fig. 1.)

den Aussenseiten unmöglich ist, die älteren und neueren Arbeiten zu unterscheiden und nur an den unter den Dachungen vorstehenden Mauern sind noch die Spuren des grossen Brandes zu erkennen.

Über die seltsame Formenvermengung des Sedletzer Restaurationsbaues ist bereits in diesen Blättern (siehe Jahrgang 1856 „Charakteristik der Baudenkmale Böhmens") gesprochen worden, wesshalb wir unter Hinweisung auf obige Abhandlung sogleich zur Betrachtung des alten Bestandes und Grundrisses übergehen.

Vier Reihen von Pfeilern theilen das Haus in fünf Schiffe ein, deren mittleres 25 Fuss im Lichten weit ist. Der Längenrichtung nach stehen zehn Pfeiler im Kirchenschiffe und fünf im Presbyterium (auf jeder Seite), wobei die Seitenschiffe durch vierzehn Pfeiler, oder vielmehr Säulen sich durch den Chorumgang fortsetzen; so dass mit Zurechnung der vier gegenwärtig halb vermauerten Pfeiler des Querhauses die sämmtlichen Wölbungen durch 68 Träger unterstützt werden. Die in den Seitenschiffen und im Umgange befindlichen Pfeiler sind dermalen rund und toscanisch gegliedert: ihre ursprüngliche Form lässt sich zwar nicht mehr ermitteln, doch ist glaublich, dass sie ehemals auch rund gewesen seien.

Der aus fünf Seiten des Achtecks construirte hohe Chor geht durch Verdoppelung mittelst zwischengelegter Dreiecke gegen Aussen in das Sechzehneck über, eine Anordnung, die sich u. a. auch an der St. Sebaldskirche in Nürnberg findet.

Ein Kranz von sieben Capellen umgibt den Chorbau und vollendet gegen Osten die reiche, durch das vorspringende Querhaus sehr belebte Anlage, während die Westseite nach den Vorschriften des Ordens ohne Thurmbau blieb und nur durch das Portal und das darüber befindliche Hauptfenster ausgestattet erscheint.

Die Hauptmaasse der Kirche verhalten sich:

Gesammtlänge des Baues an der Aussenseite . .	300 Fuss
Gesammtlänge im Innern	270 „
Querhaus im Lichten	121 „
Breite des Schiffes im Lichten	91 „
Höhe des Mittelschiffes	$99\frac{1}{2}$ „
Spannweite eines Joches	16 „

Bei dem Breitenmaasse des Kirchenschiffes zeigt sich der besondere Umstand, dass die Seitenschiffe ungleiche Breitenverhältnisse einhalten, indem die beiden linkseitigen zusammen nur 25 Fuss, die rechtseitigen dagegen 31 Fuss messen, je vom Körper des Mittelpfeilers bis an die Umfassungswand gerechnet[1]).

Bei der bedeutenden Länge und Höhe der Kirche fällt die geringe Breite der Schiffe, insbesondere des mittleren (24' im Lichten) sehr auf: allein diese Anordnung ist eigenthümlich in Böhmen und wir werden sie beinahe an allen nachfolgenden Kirchen wiederfinden.

Die Hauptmaasse der Sedletzer Kirche, und zwar die Gesammtlänge, die Breite des Chores und Querhauses, wie die Jochweite und die Höhe liegen auch der St. Barbarakirche zu Grunde, bei deren Untersuchung wir uns überzeugen werden, dass diese Gleichartigkeit nicht Sache des Zufalles war, sondern absichtlich eingehalten wurde.

Dass die Stiftskirche oder Marienkirche, wie sie gewöhnlich genannt wird, trotz aller Formenvermengung und barocken Ausstattung einen höchst imposanten Eindruck hervorruft und neben den Kirchenbauten ersten Ranges genannt werden darf, ist nur der harmonischen Gesammtanlage und der glücklichen, aus dem alten Plane entsprungenen Massenbehandlung zuzuschreiben.

Da die Kirche St. Philipp und Jakob mit den übrigen alten Klosterbaulichkeiten spurlos verschwunden ist, würde uns jedes Urtheil über die an den hiesigen Bauten entwickelte Formenbildung entzogen sein, wenn nicht ein auf dem Friedhofe befindliches Kirchlein, die Allerheiligencapelle, sich erhalten hätte.

---

[1]) Schon die bedeutende und durch die Localität keineswegs gebotene Abweichung von aller Symmetrie, woran man im Mittelalter keinen Anstoss nahm, die aber im achtzehnten Jahrhundert unverzeihlich gewesen wäre, beweist das Alter der Anlagen.

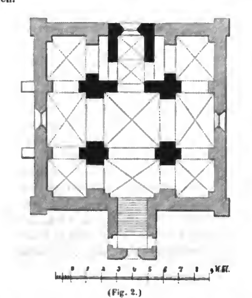
II.

Die Allerheiligencapelle mit dem Beinhaus zu Sedletz.

Dieses Kirchlein sammt dem um dasselbe herumliegenden Friedhofe wird bereits gelegenheitlich der im Jahre 1318 herrschenden Pest erwähnt[1]) und wurde aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls vom Abte Heidenreich, dem Begründer der Stiftskirche, erbaut.

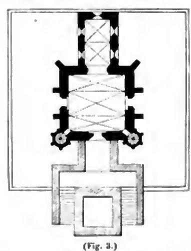
Man erzählt von diesem Abte, dass er eine Reise nach Jerusalem gemacht und vom Berge Golgotha so viele Erde zurückgebracht habe, dass man damit den Friedhof ausfüllen konnte. In Folge dessen erhob sich dieser Platz in kurzer Zeit zu einem der berühmtesten Wallfahrtsorte, wohin jährlich Hunderttausende von Pilgern strömten und wo nach damaliger Sitte sich jedermann seine dereinstige Ruhestätte zu stiften trachtete. Welch hohes Ansehen dieser Gottesacker behauptete, ist aus dem Umstande zu entnehmen, dass im Jahre 1318 gegen dreissigtausend Leichen, zum Theil aus weiter Ferne herbeigeschafft, in diesem Raume beerdigt wurden.

Das Kirchlein selbst besteht aus zwei Geschossen; dem untern, halb unter dem Niveau des Platzes liegenden Beinhause und dem obern eigentlichen Kirchenraume. Das Beinhaus wurde im vorigen Jahrhundert durchaus im Geschmacke jener Zeit renovirt und wie die Stiftskirche mit Stuccaturen überdeckt: Das Obergeschoss jedoch hat sich mit Ausnahme des eingestürzten Mittelgewölbes im alten Stande erhalten, wie aus den Grundrissen Fig. 2 und 3 zu ersehen.



(Fig. 2.)

An ein quadratisches Schiff von nur 21 Fuss Weite schliesst sich ein nur 9½ Fuss breiter Chor an, welcher aus zwei gleichen quadratischen Gewölbekappen besteht und einen geraden Abschluss zeigt. Die Westseite ist mit zwei sechseckigen, schlanken Thürmen flankirt, auf welchen einst ewige Lampen brannten, um den Pilgern zur Nachtzeit als Leuchte zu dienen. Ein weitläufiger Terrassenbau, der jedoch



(Fig. 3.)

nicht mehr der ursprüngliche ist, umzieht die Capelle und gewährt für das unterhalb liegende Beinhaus bedeutend grössere Räume.

Die Gothik ist durchaus alterthümlich und die mit Rundstäben eingefassten Thürme tragen sogar einiges vom Gepräge der Übergangszeit, wie auch der gerade Chorschluss und die einfach aus Kehle und Rundstäben gezogenen Simsungen auf die früheste Zeit der böhmischen Gothik hinweisen. Als eigenthümliche Erscheinung ist die Thurmstellung zu bezeichnen, die weder kirchlich noch gothisch genannt werden kann; nicht minder auffallend ist das Anbringen von zwei Thürmen an einem Gebäude von so geringer Ausdehnung. Charakteristisch sind auch die schmalen Gewölbekappen des Hauptschiffes, welches in drei Abtheilungen von nur 7 Fuss Weite zerlegt wird.

Wir finden also an diesem Gebäude, welches wahrscheinlich um einige Jahre früher errichtet wurde als die ältesten der gegenwärtig bestehenden Kuttenberger Bauten, bereits viele von den Eigenschaften, welche die dortige Bauschule kennzeichnen; in wie ferne aber die künstlerische Forthildung mehr vom Kloster oder mehr von der Stadt beeinflusst wurde, wird bei der totalen Umwandlung der Stiftskirche für immer ein ungelöstes Räthsel bleiben.

Es mag unbegreiflich scheinen, dass von den ungeheuren Bauwerken des Sedletzer Klosters nur so äusserst weniges vom alten Bestande sich erhalten hat. An diesem Umstande ist jedoch weniger die hussitische Zerstörung (so arg sie immer gewesen sein mag) schuld, als die Restaurationswuth des Baumeisters Beyer, welche im Verein mit dem Bestreben der frommen Väter, alte Erinnerungen an die Hussitenzeit zu verlöschen, jeden alterthümlichen Stein vertilgte oder umwandelte. Endlich hat auch die in diesem Jahrhundert erfolgte Adaptirung des Convent-

[1]) Siehe die schon erwähnte Chronik, dann die Topographien von Schaller und Sommer, Czaslauer Kreis.

gebäudes zu einer Tabakfabrik vieles beigetragen, die letzten Überreste des ursprünglichen Baues auszumerzen.

Der bauliche Stand der Allerheiligencapelle, welche aus Bruchsteinen mit eingelegtem Quaderwerk errichtet ist, lässt zwar vieles zu wünschen übrig, aber es ist Hoffnung vorhanden, dass dieselbe durch freiwillige Beiträge dem drohenden Ruin entrissen werde.

Die Stiftkirche, gegenwärtig als Pfarrkirche dienend, ist durchaus aus den trefflichsten Quadern erbaut und wurde im Verlaufe der letztverflossenen Jahre mit bedeutenden Kosten wieder in Stand gesetzt und gesichert, wenn auch bis zur Stunde Kanzel, Hochaltar und sonstige Einrichtungen fehlen.

III.

Die Kirche des heil. Bartholomäus in Kolin.

Die Stadt Kolin gehört unter die Zahl derjenigen Orte, welche auf Veranlassung der Könige Ottokar I., Wenzel I. und Ottokar II. im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts durch deutsche Einwanderer angelegt worden sind. Unter dem Namen „Colina super Albeam" scheint die Stadt sogleich in der ganzen Ausdehnung, welche sie gegenwärtig noch einnimmt, gegründet und unter den Schutz einer königlichen Burg gestellt worden zu sein. Die Zeit der Gründung ist nicht genau bekannt. König Ottokar II. jedoch ertheilte an Kolin das Städteprivilegium und liess sie mit Mauern und Graben umziehen. Es darf daher die Anlage im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts angenommen werden und zwar, wie wir aus der Geschichte des Kirchenbaues ersehen werden, eher einige Jahre früher als später. Die Stadt wurde im Anfange Cöln genannt und erst Wenzel IV. gebraucht in einem Briefe vom Jahr 1391 zum erstenmal die slavisch mundgerechte Bezeichnung Kolín, oder Neu-Kolin, zum Unterschiede von dem nahe gelegenen Orte Alt-Kolin. Welche Beziehungen aber zwischen diesen beiden Orten einst bestanden, ist nicht bekannt.

Die St. Bartholomäuskirche wurde bereits in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission in ihren Hauptzügen geschildert [1]), wobei die verschiedenen Bauperioden derselben und die muthmassliche Enstehungszeit des älteren Theiles angedeutet wurde. Durch eine grosse Feuersbrunst, welche Kolin ums Jahr 1350 in Asche legte, wurde auch die Chorseite der im Übergangsstyl erbauten Kirche so sehr beschädigt, dass sie abgetragen werden musste, während das Langhaus erhalten blieb. Der Chor wurde hierauf von Meister Peter von Gmünd, genannt Arler, auf Befehl des Kaisers Karl IV. vom Grunde aus neu aufgebaut und an das bestehende Langhaus ohne alle Vermittlung angereiht.

Da nun alle glaubwürdigen Nachrichten über den älteren Kirchenbau fehlen, ist um so mehr zu bedauern, dass gerade die Chorpartie, welche zunächst den Charakter eines Kirchengebäudes bestimmt, und die in der Regel auch am frühesten ausgeführt wurde, an diesem Bauwerke gänzlich umgestaltet worden ist. Dieser Umstand erschwert die Zeitbestimmung ausserordentlich, wenn sich auch aus dem ganzen Sachverhalte mit Gewissheit ergibt, dass die Kirche ziemlich gleichzeitig mit der Stadt angelegt worden ist.

Unter den kirchlichen Bauwerken Böhmens befindet sich nur ein einziges, welches mit dem Koliner Langhause in naher künstlerischer Beziehung steht: es ist die von der Prinzessin Agnes im Jahre 1233 gestiftete und erbaute Klosterkirche der Clarissinnen in Prag. Als zweites dieser Kunstrichtung angehöriges Werk ist die Klosterkirche zu Tišnowic in Mähren zu bezeichnen, welche im selben Jahre (1233) von der Königin Constantia, der Wittwe Ottokars I., gegründet wurde. Wenn an diesen beiden Klosterkirchen die Detailformen etwas eigenthümlicher erscheinen, rührt dies wohl zum grossen Theile daher, dass diese beiden, von der königlichen Familie ausgehenden und im höchsten Grade geförderten Stiftungen bei reichen Dotationen rasch ihre Bauten förderten, während der im Entstehen begriffenen Stadtgemeinde keine so ergiebigen Mittel zu Gebote standen und also die Bauzeit länger hinausgeschleppt wurde.

Dass König Johann im Jahre 1313 den ersten Stein zu der Bartholomäuskirche gelegt habe, wie eine früher in der Kirche angebrachte Inschrift und auch eine anderweitige Urkunde angeben, muss mit Recht bezweifelt werden; indem einerseits alle unter diesem Könige errichteten Bauten ein ganz anderes, viel neueres Gepräge haben und anderseits der Übergangsstyl in solcher Originalität wie hier, im vorgerückten vierzehnten Jahrhundert, nicht mehr vorkömmt.

Die fragliche Inschrift entstammt übrigens einer späteren Zeit, wie sich aus der Zusammenstellung des Königs Johann und Kaisers Karl ergibt, sie lautet:

„Haec quidem a rege Johane 1313 usque ad
„presbyterium edificata, sed a Romanorum
„imperatore Carolo IV. et rege Boemie presbyterium
„seu chorus in totum edificatus est."

Diese Inschrift verdient nur in so ferne Beachtung, als hiedurch die Theilnahme der beiden Regenten am Bau bestätigt wird. Was aber die Urkunde [1]) betrifft, welche von der feierlichen, am 18. August 1313 geschehenen Grundsteinlegung berichtet, ist vor allem zu beachten, dass mit solchen Feierlichkeiten in Böhmen von je einiger Luxus getrieben wurde. Am Prager Dome, an der St. Barbarakirche, an den Karlshofer und Sluper Bauten zu Prag wurden u. a. theils wiederholte Grundsteinlegungsfeierlichkeiten vorge-

[1]) Jahrgang 1856: Charakteristik der Baudenkmale Böhmens.

[1]) Schaller führt in seiner Topographie des Kauřimer Kreises diese Urkunde als im Stadtarchiv zu Kolin befindlich an. Herr Conservator Benesch und der Verfasser gaben sich alle Mühe, dieses Document ausfindig zu machen, jedoch vergebens.

nommen, theils erfolgten dieselben zu Zeiten, nachdem die betreffenden Gebäude längst vollendet waren.

Auf solche Weise mochte es wohl geschehen sein, dass die Herren zu Kolin bei einer sich ergebenden Gelegenheit, vielleicht beim Ausbau der Thürme, Anlass nahmen, um dem damals noch sehr beliebten jungen Könige ein Fest zu geben.

Mehr aber als die obere Thurmpartie wurde unter König Johann sicherlich nicht ausgeführt, wenn überhaupt in dieser Zeit an der Kirche noch ein grösserer Theil herzustellen war. Die Ansicht, dass höchstens die beiden Thürme unter König Johann erbaut werden konnten, spricht auch Herr Professor K. V. Zap in einem Aufsatze über die St. Bartholomäuskirche aus. S. Památky archaeologické, 1860, Seite 174.

In der Umgebung bildet das Koliner Kirchenschiff eine durchaus abgeschlossene, für sich bestehende Erscheinung, welche weder an die in nächster Nähe gelegenen romanischen Kirchen von Zaboř und St. Jakob, noch an die zwischen 1300 bis 1350 in Kuttenberg entstandenen gothischen Bauten erinnert und überhaupt mit allen in diese Abhandlung einbezogenen Werken keine weitere Verwandtschaft besitzt, als dass das Hallensystem hier zuerst zur Geltung gebracht wurde.

Wenn man diesen ganzen Sachverhalt prüft und die Bauformen mit einander vergleicht, wird man sehr geneigt sein, die mittlere Bauzeit des in Rede stehenden Langhauses gegen 1265 anzunehmen.

Ungleich lichtvoller gestalten sich die geschichtlichen Verhältnisse des Chorbaues, über welchen schon desshalb, weil er von Karl IV. unmittelbar ausging, sowohl die Errichtungsbücher wie die ältern Schriftsteller mehrfache Nachrichten mittheilen.

Peter von Gmünd, Kaiser Karl's Baumeister, begann im Jahre 1360 diesen Bau und vollendete denselben 1378. Über seine Thätigkeit hat der Meister selbst folgende noch vorhandene Inschrift auf einem Steine neben der Sacristeithüre eingegraben:

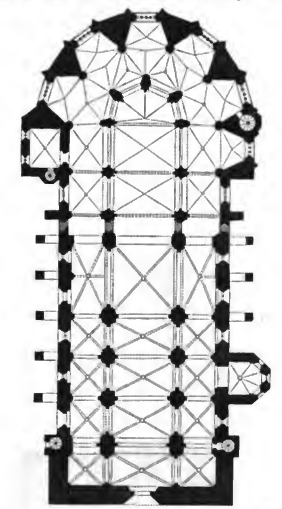
„Incepta. est. hec. structura. chori. sub.
anno. dñi. m. ccc. lx. riij. kln. februi. temporibus.
serenissimi. principis. dni karolj. dei. grã.
imperatoris. romanor. x. regis. bohemie.
per. magistr. petr. de. gemudia. lapicidam."

Incepta est haec structura chori sublimis anno domini MCCCLX, XIII. calendas februarii temporibus serenissimi principis domini Caroli Dei gratia imperatoris Romanorum et regis Bohemiae per magistrum Petrum de Gemundia lapicidam.

Da der ganze Chor sich unverändert erhalten hat, ist durch diese Inschrift allein seine Baugeschichte sichergestellt und wir können uns der Beschreibung des Gebäudes zuwenden.

Die Gesammtlänge der Koliner Kirche beträgt am Äussern sammt den Sockelvorsprüngen 193 Fuss, und zwar ist das Langhaus (die alte Partie) 105', der Chor aber 88 Fuss lang.

Eine roh aufgeführte Zwischenmauer, welche Langhaus und Chor verbindet, ist auf dem Grundrisse Fig. 4 nur mit



(Fig. 4.)

leichter Schraffirung ausgefüllt, so dass die beiden Bestände deutlich geschieden werden. Im Durchschnitte (Fig. 5) fällt der Unterschied zwischen den beiden Bauarten beim ersten Anblicke auf; auch sind hier an der erwähnten Zwischenmauer noch die Ansätze des alten Chorgewölbes ersichtlich, woraus hervorgeht, dass Meister Arler die Absicht hatte, das Langhaus gänzlich abzutragen und die Kirche durchgehend nach Art des Chores zu erhöhen und umzugestalten.

Wir danken es wahrscheinlich nur dem Mangel an Baufonde, dass dieser Plan nicht ausgeführt wurde und uns jene Hälfte der Gebäude erhalten blieb, welche wir am meisten bewundern. Im Langhause fällt zuerst die Hallenform auf, das älteste derartige Beispiel im Lande; sodann

das halbkreisförmige Gewölbe der Vierung, welches vermuthen lässt, dass im alten Chore der Halbkreis vorherrschte und also die romanischen Formen an der Ostseite noch entschiedener ausgesprochen waren, als am erhaltenen Theile.

Auch die Ornamentik, der bewunderungswürdigste Theil des Gebäudes, erscheint in der Richtung gegen Osten etwas alterthümlicher, wiewohl dieses Vorkommniss auch Sache des Zufalls sein mag.

bis zur Höhe des Dachgesimses gleichfalls dahin gerechnet werden müssen.

Eine spätere Vergrösserung des Orgelraumes wurde als sinnstörend in der Zeichnung weggelassen, da selbe erst nach einem Brande, der im Jahre 1796 stattfand, eingeschaltet wurde. Bei jenem Brande wurde das schöne sechzehntheilige Rundfenster an der Westseite zerstört, so auch die Helme der Thürme und alle Detailformen derselben. Da sich jedoch von diesem Rundfenster alle einzelnen Theile



(Fig. 5.)

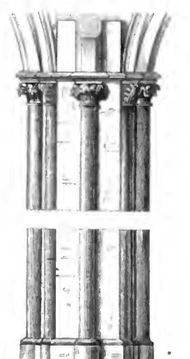
Die Pfeilerbildung, Fig. 6 im Grund- und Aufrisse mitgetheilt, ist schwer und alterthümlich bei quadratischer Grundform und Ausstattung mit Eck- und Mittelstäben. Fig. 7 stellt ein am rechten Vierungspfeiler befindliches Capitäl dar, Fig. 8 und 9 zwei ernere derartige Knäufe, erstere in der Vorhalle zwischen den Thürmen, der andere in der Orgelempore befindlich. Einer der schönen, im Mittelgewölbe angebrachten Schlusssteine ist in Fig. 10 abgebildet.

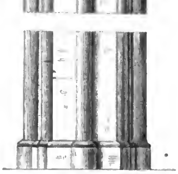
Aus dem Längenschnitte erhellt auch, dass die Emporhalle zur ursprünglichen Anlage gehörte und dass die Thürme

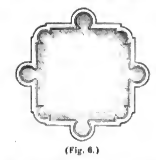
erhalten haben und die Form der Thurmhelme aus Beschreibungen und Zeichnungen bekannt ist, wurde die Restauration dieser Theile um so mehr in der beigefügten Hauptansicht der Kirche (Fig. 11) angenommen, als wir in diesem Risse das einzige Beispiel einer nach einem Plane erbauten mittelalterlichen Hauptfaçade erblicken, welches Böhmen aufzuweisen hat. (Die Ergänzung der Thurmhelme ist übrigens nur mit Punkten angegeben.)

Die übrigen Masse des Schiffes gestalten sich folgendermassen: Breite des Mittelganges vom Körper des einen

Pfeilers bis zum gegenüberstehenden: 21′ 6″, Stärke des Pfeilerquadrates: 5′ 6″, Weite je eines Seitenganges vom







(Fig. 6.)

Pfeiler bis an die Umfassungsmauer: 13′; die Pfeilerhöhe mit Einschluss der Capitäle beträgt 29′ und des Mittelschiffes



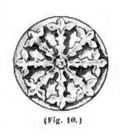
(Fig. 7.) (Fig. 8.)

bis zur Gewölbescheitel 39′ über dem Niveau des Kirchenpflasters, das Gewölbe der Vierung aber ist 4′ 6″ höher als in den andern Jochen.

Das am Langhause angewandte Baumateriale ist schieferiger Bruchstein mit eingelegten Quadern, welche aus den

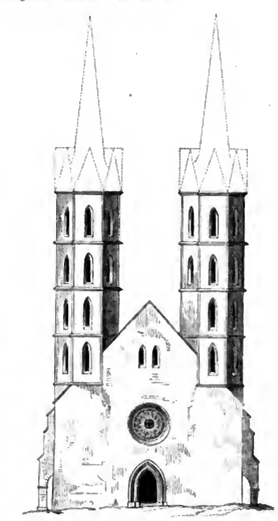


(Fig. 9.)



(Fig. 10.)

Sedletzer Steinbrüchen beigeführt wurden. Die Ornamente und feinen Gliederwerke bestehen aus sehr schönem gleichkörnigen Sandstein von Nedwizd.



(Fig. 11.)

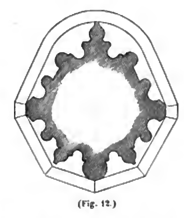
Der Chor dagegen ist durchaus Quaderbau und zeichnet sich im Gegensatze zum Langhaus durch Höhe und Leichtigkeit aus. Der Chorschluss ist aus vier Seiten des Siebenecks

gezogen und an dieses schliessen sich zwei gerade Joche an, welche das Presbyterium bilden. Durch das also gestellte Sieheneck kommt ein Pfeiler in die Mitte der Kirche zu stehen, was auf alle Fälle als architektonischer Übelstand bezeichnet werden muss. Durch eine solche Eintheilung wird nämlich die Haupthalle zusammengezogen und der Blick beirrt, wobei die erhebende Wirkung des durch ein Hauptfenster hereinfallenden Morgenlichtes verloren geht.

Die Seitenschiffe setzen sich in gleicher Höhe mit dem Mittelgewölbe als Chorumgang fort, indem die vier Seiten des Chorschlusses durch eine unregelmässige Polygontheilung in eine fünfseitige Stellung umgewandelt werden, so dass im Capellenkranze ein Fenster in die Kirchenmitte tritt. Von solchen Künsteleien ist Arler ein besonderer Freund, wie er auch vor allen seinen Zeitgenossen das Fischblasen- und Flammenmasswerk zuerst cultivirt. Die Capellen treten nicht als besondere Aushauten vor, sondern bleiben in der gemeinschaftlichen Umfassungslinie, welche durch Verdoppelung des Fünfecks gegen aussen mit neun Seiten abschliesst.

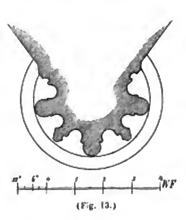
Durch die Sacristei und eine gegenübergestellte Capelle hat Arler eine Art von Kreuzvorlage geschaffen, welche aber planmässig neben der Vierung anzubringen gewesen wäre. Über der Sacristei befindet sich, wie im Prager Dome und der St. Barbarakirche, eine Schatzkammer, wogegen sich über der jenseitigen Capelle ein überaus reicher Treppenthurm mit flamboyanter Bekrönung erhebt.

Die Strebepfeiler mit ihren Bogen, welche den hohen Chor unterstützen, entspringen erst in der Höhe des Capellendaches ohne alle Vermittlung aus dem Mauerkörper und zeigen, im Durchschnitte ersichtlich, einfach kräftige Form.



(Fig. 12.)

Die Profilrisse der innern Pfeiler, und zwar Fig. 12 eines Haupt- und Fig. 13 eines Capellenpfeilers, erinnern bedeutend an die schwäbische Schule, der unser Meister entstammt. Eines der Capellenfenster ist bereits in diesen Blättern [1]) mitgetheilt worden.



(Fig. 13.)

Wenn auch durch keine grossen Dimensionen ausgezeichnet, wird die Koliner Kirche jedem Kunstfreunde das höchste Interesse einflössen, sowohl seiner Geschichte und seiner künstlerischen Gegensätze wegen, wie auch wegen der unübertrefflichen Ornamentik des alten Baues.

Nebst einem alten Taufbecken und einigen beachtenswerthen Resten von Glasmalereien hat sich in der Kirche der Obertheil eines zierlichen Sanctuariums, von Form einer achtseitigen durchbrochenen Fiale erhalten, welches jedoch zu wenig charakteristisch ist, um davon eine Abbildung hier beizuschalten.

Das Patronat über die St. Bartholomäuskirche wurde bis zum Ausbruche des Hussitenkrieges vom Kloster Sedletz geübt, ging sodann aber an den Magistrat von Kolin über.

Nachdem in den letzten Jahren durch eine Restauration manche Übelstände beseitigt worden sind, bleibt sehr zu wünschen, dass auch das Rundfenster an der Westseite und ein zerstörtes Chorfenster an der Südseite wieder in geeigneter Weise hergestellt werden.

Mit Ausnahme sehr unbedeutender spätgothischer Reste in der ehemaligen Koliner Burg haben sich in dieser Stadt keine Baudenkmale von künstlerischer Bedeutung erhalten; von dem einst hochberühmten, durch die Hussiten zerstörten Dominicanerkloster ist keine Spur übrig geblieben und das alte gothische Rathhaus wurde gründlich modernisirt.

(Fortsetzung folgt.)

1) Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Jahrg. 1856, Charakteristik der Baudenkmale Böhmens.

Der Schatz des regulirten Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg in Niederösterreich.

Beschrieben von Karl Weiss.

I.

Historische Notizen.

Die Fülle von interessanten mittelalterlichen Kunstschätzen, welche noch gegenwärtig das ansehnliche Chorherrnstift Klosterneuburg in seinen Mauern birgt, hat schon wiederholt die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gelenkt und aus diesem Grunde ist auch der Ruf dieser Lieblingsstiftung der Babenberger Fürsten ein weit verbreiteter in- und ausserhalb den Marken des Kaiserstaates. Wer den gastlichen Boden der schönen Abtei betritt und für das mannigfaltige Kunstleben des Mittelalters Sinn und Verständniss hat, sollte aber nicht auch von den ihm dargebotenen Kunstüberresten des Mittelalters überrascht sein? An der imposanten Klosterkirche haben die Unfälle und Veränderungen von sieben Jahrhunderten noch nicht jede Spur ihrer ältesten Gestalt verwischt und es ist nicht blos die Grundform der dreischiffigen romanischen Basilica, sondern in ihrem Äussern auch manches Detail der romanischen Architectur, so wie in der Westfaçade fast vollständig der gothische Erweiterungsbau späterer Jahrhunderte erkennbar. Treten wir in den an die Nordseite der Kirche stossenden Kreuzgang, so bietet sich uns in edler räumlicher Gestaltung ein in Österreich so seltenes Bauwerk des Übergangsstyles dar, dessen Boden an einzelnen Stellen mit steinernen Grabplatten aus dem Mittelalter bedeckt und dessen Fenster an der Südseite mit einer Reihe von Glasgemälden des XIV. Jahrhunderts geschmückt ist, welche, in ihrer vollen Farbenfrische strahlend, nicht nur in künstlerischer, sondern auch in historischer und typologischer Beziehung sehr werthvoll sind. In dem alten jedoch modernisirten Capitelsaale — der sogenannten Leopoldscapelle — finden wir den berühmten von Nikolaus aus Verdun angefertigten Altaraufsatz und nebenan das Bruchstück des kostbaren romanischen Leuchters. In der Schatzkammer und dem Museum eine Reihe prachtvoller kirchlicher Geräthe, Gefässe, Bilder und Elfenbeinschnitzereien, und in der an 20000 Bände zählenden Stiftsbibliothek eine grosse Anzahl minirter Handschriften, deren älteste in die Gründungsperiode des Stiftes reicht und von denen zahlreiche durch den Reichthum an hervorragenden und interessanten Initialen und bildlichen Vorstellungen ausgezeichnet sind. Und doch sind diese Kunstschätze nur Überreste eines weit grösseren Reichthumes, dessen sich einst das Stift zu erfreuen hatte und welcher nicht allein wiederholten Brandschatzungen zur Bestreitung nothwendiger weltlicher Bedürfnisse, sondern auch der Erfüllung von Luxuszwecken zum Opfer fiel, wie dies beispielsweise mit der prachtvollen aus Marmor erbauten capella speciosa der Abtei Klosterneuburg der Fall war, welche zur Ausschmückung des Lustschlosses zu Laxenburg im J. 1799 dahin übertragen wurde.

Klosterneuburg war allerdings nächst Melk die Bevorzugteste unter den zahlreichen Klosterstiftungen der Babenberger Fürsten, sie wurde schon frühzeitig reich mit Schenkungen bedacht[1]), auch späterhin durch eine besondere Neigung der Landesfürsten ausgezeichnet und hatte das Glück, zahlreiche gediegene und kunstsinnige Männer als Pröpste an ihrer Spitze zu haben, die nicht blos darauf bedacht waren, das reiche Besitzthum der Abtei zu erhalten, sondern auch immer mehr zu vergrössern und die schöne Stiftung des Markgrafen Leopold des Heiligen fort in ihrem Glanze zu erhalten.

Zwei der hervorragendsten Kunstschätze des Stiftes — nämlich die alten Glasmalereien und der in Email gearbeitete Altaraufsatz — wurden erst in jüngster Zeit in umfassenden archäologischen Abhandlungen gewürdigt und eine sachgemässe Darstellung der noch vorhandenen Theile der merkwürdigen capella speciosa haben wir in nächster Zeit zu erwarten.

In den nachfolgenden Darstellungen wollen wir gleichfalls versuchen einen Beitrag zur Beurtheilung der Kunstschätze der Abtei Klosterneuburg zu liefern und uns mit den interessantesten der noch vorhandenen mittelalterlichen Gefässe und Geräthe beschäftigen.

Bevor wir jedoch an die Schilderung derselben schreiten, sei es uns gestattet, einige historische — auf Gegenstände des Kirchenschatzes Bezug nehmende Daten vorauszuschicken und hiebei zugleich auch der Traditionen zu gedenken, die sich darüber bis auf unsere Tage erhalten haben[2]).

So wie Herzog Leopold IV. und dessen Gemahlin Agnes die grösste Sorgfalt dem Bau der Klosterkirche zugewendet hatten, um ihre im J. 1108 gemachte Stiftung so glänzend wie möglich ins Leben zu rufen, eben so wahrscheinlich ist es auch, dass sie zur inneren Ausschmückung derselben und zur Anschaffung der erforderlichen liturgischen

---

[1]) S. H. Zeibig gibt in dem 1. Theile des von ihm herausgegebenen Urkundenbuches des Stiftes Klosterneuburg (Fontes rerum austriacarum X. Bd., S. XVIII) nach dem Codex traditionum eine Zusammenstellung der Schenkungen der österr. Fürsten

[2]) Die uns zu Gebote gestandenen Quellen waren leider sehr spärlich. Nur aus einem Schatzinventare vom J. 1773 konnten wir einige bisher nicht gekannte Daten schöpfen. Ob ältere Schatzinventare noch vorhanden sind, haben wir ungeachtet unserer Bemühungen nicht in Erfahrung bringen können. Wir wissen nur, dass im J. 1826 noch Schatzinventare v. J. 1678 und 1708 in das Archiv hinterlegt wurden.

Gefässe bedeutende Mittel gespendet hatten. Es fehlen uns jedoch hiefür nähere Belege und nur traditionell hat sich die Ansicht erhalten, dass der Stiftungsperiode zwei aus blauem Seidengewebe angefertigte Caseln, welche jedoch ursprünglich die Brautkleider des heil. Leopold und der heil. Agnes gewesen sein sollen und später in die erwähnte Form umgewandelt wurden, angehören. Ebenso wird durch eine Tradition ein Reisealtar, so wie ein Reisekelch sammt Patene und den dazu gehörigen Messkännchen in die Zeit des heil. Leopold gesetzt.

Von dem zweiten Propste des Stiftes Otto (1122 bis 1132), dem drittgebornen Sohne Leopolds und späteren Bischofe von Freising, wissen wir, dass er in noch jungen Jahren zu dieser Würde erhoben und sich zur weiteren Ausbildung nach Paris begab. Als er nach zwei Jahren von dort zurückgekehrt war, brachte er zahlreiche Reliquien mit und legte denselben einen so hohen Werth bei, dass er nicht einmal die Namen der Heiligen, denen sie angehörten, nennen wollte. Es ist nun sehr wahrscheinlich, dass die Reliquien in werthvollen Gefässen gespendet wurden und nach der in den ältesten Aufzeichnungen des Stiftes enthaltenen Tradition [1]) brachte Otto einen Theil der Reliquien aus Frankreich in den drei romanischen Emailkästchen mit, welche noch heute im Schatze vorhanden sind und als „Freisinger Reliquienkästchen" häufig bezeichnet werden. Ob ein berechtigter Grund zu dieser Annahme vorhanden ist, werden wir bei der Beschreibung dieser Gefässe Gelegenheit haben zu erörtern.

Unter dem sechsten Propste Wernher (1167—1186, 1192—1194) wurde das Stift mit dem kostbaren Altaraufsatze bereichert, welcher als eines der bedeutendsten Werke der Emailkunst aus der Periode des Romanismus allseitig anerkannt ist. Propst Wernher weihte denselben gleich der Kirche zu Ehren der heil. Jungfrau Maria und er war ursprünglich zur Verkleidung eines Ambo bestimmt, von wo er später dann als structura tabularis zur Ausschmückung des so reich mit Schenkungen bedachten Kreuzaltares — ob als Antipendium oder als Superfrontale ist unentschieden — verwendet wurde. Von einem Meister Namens Nikolaus aus Verdun angefertigt, wissen wir zwar aus den jüngsten Forschungen, dass das Werk unbestritten der rheinischen Emailschule angehört, aber wir dürfen wohl daraus den Schluss ziehen, dass schon damals in dem Stifte ein gehobener Kunstsinn vorhanden war und wo die Anregung zu solch einem Kunstwerke gegeben war, gewiss auch die übrigen Werke der Goldschmiedekunst mit mehr als gewöhnlichem handwerksmässigen Geschmacke angefertigt wurden. Standen doch schon in jener Epoche die Goldschmiede Wiens, welche Stadt als an der Grenze Ungarns gelegen, der Bezugsquelle edler Metalle am nächsten lag, jenen von Süddeutschland in Hinsicht der Gediegenheit ihrer Erzeugnisse am nächsten [1]) und war ja die Berührung des Stiftes mit anderen ausgezeichneten Klöstern so häufig, dass — wenn die Goldschmiedekunst von Laienbrüdern des Klosters ausgeübt wurde — gewiss nur erfahrene und geschickte Männer zu diesem Zwecke herbeigezogen wurden.

Das bedeutende Ansehen, dessen sich das Stift Klosterneuburg erfreute, bestimmte den päpstlichen Legaten [2]) und Cardinaldiacon Peter während seines Aufenthaltes in Österreich dem Propst Marquard I. (1141—1167) die Erlaubniss zu ertheilen, sich des Krummstabes zu bedienen, und ungefähr aus dieser Zeit und zwar dem Schlusse des XII. Jahrhunderts oder selbst dem Beginne des XIII. Jahrhdt. dürfte der romanische Krummstab herrühren, welcher noch heute im Kirchenschatze aufbewahrt wird. Dagegen schreibt eine im Stifte erhaltene und auch in schriftliche Documente übergegangene Tradition die Anschaffung dieses eigenthümlichen Geräthes dem Propste Paho (1279—1292) zu [3]).

Eine besondere Zuneigung bewahrte dem Stifte unter den Pröpsten Konrad I. (1226—1250) und Konrad II. (1253—1257) ein Mann Namens Heinrich v. Seefeld. Während in dieser bewegten Epoche das Stift manchen Schaden an Besitzthum und Einkommen erlitt, beschenkte dieser die Kirche nicht blos mit einigen Gülten, sondern auch mit einem prachtvollen Plenarium und einem kirchlichen Ornate, bestehend aus zwei Chormänteln, einer Dalmatik einer Tunica und nebst der Casula mit allen übrigen zum Dienste des Altares erforderlichen priesterlichen Gewändern für mehrere ihm erwiesene Freundschaftsdienste und unter der Bedingung, dass das Stift jährlich sein Andenken durch religiöse Functionen feiere [4]).

Nicht übergehen können wir auch eine Urkunde aus dem J. 1306, nach deren Inhalte Werner, Bischof von Passau, dem Stifte die Erlaubniss ertheilt, in seinem Hofe zu Wien auf einem Reisealtare eine Messe zu lesen, bis eine Capelle erbaut sein würde [5]). Diese Erlaubniss zum Gebrauche eines Reisealtares kann sich wohl nur darauf beziehen, dass dem Propste Rudger gestattet wurde, in einem ungeweihten Raume auf einem Tragaltare das heil. Messopfer zu verrichten, weil es in der erwähnten Urkunde ausdrücklich heisst, dass die Messe in einem reinlichen Orte (in mundo loco) gelesen werden soll. Im Kirchenschatze befindet sich übrigens auch noch ein Reisealtar sammt Reisekelch und Messkännchen. Der Erstere wurde zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts und zwar zur Zeit des Propstes Ernst einer

[1]) Auch Pez Hier. Chron. Claustroburg. h50 in den Scrlpt. Rer. Austr. Tom. I. p. 941 daran fest.

[1]) G. Zappert, Wien's ältester Plan. Sitzungsberichte der Akad. d. Wissenschaften XXI, 399.

[2]) M. Fischer, Merkw. Schicksale u. s. w. I. 51. II. 147.

[3]) A. Primisser von J. Freih. v. Hormayer, Kunst- und Alterthum in Österreich in Hormayer's Taschenbuch. 1848 S. 296.

[4]) M. Fischer, Merkwürdige Schicksale des Stiftes und der Stadt Klosterneuburg Wien 1815. II, 209. Dr. H. Zeibig, Urkundenbuch des Stiftes Klosterneuburg. Fontes. X. 7.

[5]) Dr. H. Zeibig, Urkundenbuch des Stiftes Klosterneuburg l. c. S. 104.

umfassenden Restauration unterzogen, so dass sich heute dessen eigentliches Alter kaum mehr mit Sicherheit feststellen lässt; Letztere dagegen sind in ihrer ursprünglichen Form vorhanden und diese gehören unbedingt in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts, mithin ungefähr jener Epoche an, in welcher dem Stifte die Erlaubniss zur Benützung eines Reisealtares ertheilt wurde. In die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts kann dagegen, wie angenommen wird, der erwähnte Reisekelch in keinen Fall versetzt werden.

Spuren eines regen Strebens, das Stift und insbesonders die Kirche mit Kunstwerken zu bereichern, finden sich zur Zeit des ausgezeichneten Propstes Stephan v. Sierndorf (1317 — 1335), ungeachtet gerade in dieser Epoche Ersteres von harten Schicksalschlägen heimgesucht wurde, und Propst Stephan selbst manche herbe Kränkungen erfahren musste. In das Jahr 1322 fällt nämlich der zweite grosse Brand, welcher die halbe Stadt und das ganze Kloster ergriff. Nebst vielen anderen werthvollen Gegenständen gingen zwölf gute Glocken und ein grosser Theil der Bücher und Urkunden dabei zu Grunde; der Verduner Altaraufsatz wurde schwer beschädigt und vor dem gänzlichen Untergange nur dadurch errettet, dass man die Tafel während des Feuers mit Wein begoss. Der Schade war so gross, dass mit Ausnahme des Dechants und von vier Chorherren alle übrigen Mönche wegen Mangel an Unterkunft in andere Klöster gesandt werden mussten, bis die Bauherstellungen vollendet waren [1]). Was die Kränkungen anbelangt, welche Propst Stephan persönlich zu ertragen hatte, so ist es bekannt, dass er von dem päpstlichen Legaten, bald nachdem er gewählt worden, in den Bann gelegt, dann wegen häuslicher Zwistigkeiten mit dem Dechante Hartwich von der Propstei abgesetzt, jedoch später von dem Papste wieder eingesetzt wurde und dass die Bauern zu Klosterneuburg ihn mit dem Verdachte belegten, er habe den kostbaren Altaraufsatz an die Juden verkauft, um wieder das Kloster aufzubauen. Und doch hat er die Tafel nur zu dem Zwecke nach Wien bringen lassen, um sie von den dortigen Goldschmieden ausbessern, ja sogar durch mehrere ganz neu angefertigte Theile ergänzen zu lassen [2]). So wie er nun seinen Kunstsinn bei der Restauration des Altaraufsatzes bewährt hat, so spricht sich derselbe auch darin aus, dass er die Rückseite des Antipendiums mit trefflichen Tempera-Malereien, die zu den ältesten noch erhaltenen gehören, bekleiden, einen grossen Theil der Glasgemälde des Kreuzganges [3]), und sowohl das schöne Ciborium als auch die interessante Patene — wozu leider der Kelch fehlt — anfertigen liess. Gewiss hatten jene Zeitgenossen, welche seine Verdienste besser als seine nächste Umgebung zu schätzen wussten und zu denen auch die Herzoge Albrecht und Otto gehörten, ein Recht, wenn sie von ihm rühmten: „Er war wohl der nächste Stifter nach dem Markgrafen" [1]).

[1]) M. Fischer, Merkwürdige Schicksale u. s. w., I, 158. — Dr. H. Zeibig, Kleine Klosterneuburger Chronik. Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen, VII, B., 3. Heft.

[2]) Dr. G. Heider und A. Camesina, Der Altaraufsatz des Stiftes Klosterneuburg. Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien, 1860. IV, 4.

[3]) A. Camesina, Die ältesten Glasgemälde des Chorherrnstiftes Klosterneuburg. Jahrbuch der k. k. Central-Commission 1857. II, 187.

Eine ausserordentliche, dem Andenken des Gründers geweihte Feier am Schlusse des XV. Jahrhunderts gab Anlass zu einer bedeutenden Bereicherung der Schätze des Stiftes. Papst Innocenz VIII. hatte auf Verwendung Kaiser Friedrich IV. am 6. Jänner 1485 den Markgrafen Leopold in die Zahl der Heiligen versetzt, und am 9. März dem Propste und dem Stifte die Bewilligung ertheilt, den Leichnam Leopold's von seinem bisherigen Orte, d. i. aus der mit einer rothmarmornen, noch heute vorhandenen Grabplatte verschlossenen Ruhestätte im alten Capitelhause des Stiftes zu erheben und in die Kirche oder einen anderen geeigneten Platz des Klosters zu übertragen. Die Erhebung der Reliquien verzögerte sich jedoch wegen der misslichen Lage des Stiftes während der verheerenden Kriege zwischen Kaiser Friedrich und König Matthias von Ungarn und erst am 15. Februar 1506 ging die Feier unter persönlicher Anwesenheit des Kaisers Maximilian und einer grossen Anzahl von vornehmen Personen aus verschiedenen Ländern vor sich. Die Gebeine Leopolds wurden in einen silbernen Sarg gelegt, zu dessen Anfertigung Kaiser Maximilian schon im Jahre 1495 aus der Schmelze zu Innsbruck 90 Mark Silber zu liefern befohlen hatte.

Dieser kostbare Reliquienschrein ist nun allerdings nicht mehr vorhanden — ja er bestand überhaupt nur wenige Jahre, weil er schon im J. 1519 wieder verschwand, aber Hanns Jakob Fugger hat uns in seinem 1555 vollendeten Ehrenspiegel eine gemalte Abbildung der Vorderseite dieses Sarges aufbewahrt, deren Gestalt A. Camesina in seiner erwähnten Abhandlung über die ältesten Glasgemälde des Chorherrenstiftes Klosterneuburg [2]) in einem Holzschnitte wiedergegeben hat.

Wir fügen diesen Holzschnitt hier bei (Fig. 1) mit dem Wortlaute der Erläuterung Camesina's über die Fugger'sche gemalte Darstellung „Vergoldet sind der Sockel, die Kranz- und Firstleisten des silbernen Sarges, an der Figur des Markgrafen Hut, Heiligenschein, Schwertgriff und Knöpfe, die Polsterquasten, endlich noch das Rauchfass in der Hand des Engels. Der Wappenschild am oberen Theile des Sarges enthält auf blauem Grunde die 5 goldenen Adler von Altösterreich. Die Füllung unter den goldenen Bügeln des markgräflichen Hutes ist roth". Wie nun allerdings nicht zu läugnen ist, steht die architektonische Form dieses Schreines anscheinend nicht ganz im Einklange mit der Zeit seiner Anfertigung, indem an Ersterem

[1]) Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen VII, 232.

[2]) Jahrbuch der k. k. Central-Commission II, 188. Dieser Abhandlung sind auch die wesentlichsten Daten über die Geschichte dieses Schreines entnommen.

gewisse Motive des Rundbogenstyles vorherrschen. Camesina erklärt dies mit der Annahme, dass man um 1506 einen älteren Reliquienschrein etwa des XII. Jahrhunderts durch Hinzufügung der liegenden Gestalt des Markgrafen und des Engels zu seinen Füssen zu dem vorgehabten Zweck umgestaltet haben dürfte. Ungeachtet wir die vollständige Berechtigung dieser Annahme zugestehen, so bleibt es doch auffallend, dass zu dem Acte der Übertragung und Beisetzung der Reliquien des heiligen Leopold, der mit so grossem Gepränge stattfand, ein älterer Reliquienschrein verwendet worden sein sollte, da Kaiser Maximilian ausdrücklich zur Anfertigung eines Sarges die Summe von 90 Mark Silber angewiesen hatte. Wurde daher ein neuer



(Fig. 1.)

Reliquienschrein angefertigt, so lassen sich die architektonischen Formen schon mit dem Zeitpunkte der Anfertigung vereinen, wenn man im Auge behält, dass Ende des XV. und im Beginne des XVI. Jahrhunderts in Deutschland durch den schon in der Entwicklung begriffenen Renaissancestyl Formen gebraucht wurden, die zum Theil jenen des Rundbogenstyles nicht unähnlich waren.

Die näheren Umstände, unter denen das Stift nach so kurzem Besitze den kostbaren Schrein wieder eingebüsst hatte, sind folgende: Nach dem Tode des Kaiser Maximilian wurden bekanntlich die Stände Österreichs durch testamentarische Verfügung des Letzteren beauftragt, die Regierung des Landes in so lange zu führen, bis einer seiner Enkel, Erzherzog Karl oder Ferdinand, aus Spanien eingetroffen sein würde. Eine kühne revolutionäre Partei der Stände, unterstützt von einem Theil der Wiener Bürgerschaft, bemächtigten sich jedoch der Zügel der Regierung und verfolgten die Mitglieder der von dem Kaiser eingesetzten Verwaltung. Dazu gehörte auch Propst Georg II. von Klosterneuburg, und in ihrer Erbitterung gegen denselben drangen sie um Maria Geburt des J. 1519 mit Gewalt in das Kloster, durchsuchten die Prälatur und die Wohnungen der Officiale und nahmen alles vorhandene Gold und Silber hinweg. Damit noch nicht zufrieden, stürmten sie die Kirche und bemächtigten sich der Kelche, Rauchfässer und Reliquien, ja selbst des silbernen Reliquienschreines, in welchem die Gebeine des heil. Leopold aufbewahrt waren [1]). Nachträglich stellten dieselben jedoch den Schrein entweder freiwillig oder gezwungen wieder zurück und er blieb sodann bis zum Jahre 1526 im Besitze des Stiftes. Das Gewicht des ganzen Sarges betrug 196 Mark 15 Loth 2 Quintchen. Angefertigt wurde er von Johann Hertzog im Jahre 1498.

Als aber durch das siegreiche Vordringen der Osmanen und die Unruhen in Ungarn der Landesfürst sich von allen Geldmitteln entblösst sah, wurde der Klerus aufgefordert, sein bewegliches Gut anzugeben, damit der Kaiser wisse, auf welche Summen er rechnen könne. Mit landesfürstlichem Befehl vom 14. August 1826 wurde er veranlasst, eine genaue Inventur der Kirchenschätze anzufertigen und es zeigte sich hiebei, dass die gesammten Klöster in Östereich an Silber

[1]) M. Flacher, Merkwürdige Schicksale des Stiftes Klosterneuburg u. s. w., I, 242 und 385. Ohne nähere Quellenangaben. Wie wir jedoch aus einer Stelle des Schatzinventares v. J. 1773 entnehmen, dürfte Flacher zu dieser Angabe sich auf eine im Archive befindliche urkundliche Aufzeichnung gestützt haben. Der Verfasser des erwähnten Schatzinventars führt nämlich eine Stelle aus einer Aufzeichnung des Archives folgenden Inhalts an: „Anno 1526 circa festum Virginis Natae a Regentibus Austriae alias inter ecclesiae nostrae prätiosae suppelectiles ablatus etiam fuit Sarko".

13293 Mark 3 Loth, an Gold 55 Mark 4 Loth und im Gelde 22252 Gulden 4 Schillinge besassen, worunter sich das Stift Klosterneuburg allein mit 994 Mark Silber und 293 Gulden in Geld befand. Ein Theil dieser Schätze musste nach Wien abgeliefert werden und speciell das Stift Klosterneuburg hatte am 9. September 1526 seinen ganzen Schatz in der Hofburg zu Wien in Sicherheit zu bringen. Bei diesem Anlasse geschah es nun, dass ein Theil desselben eingeschmolzen wurde, wozu auch der Reliquienschrein des h. Leopold gehörte.

Wie wir aus einer Bemerkung des Schatzinventars vom Jahre 1773 ersehen, befanden sich ferner unter den nach Wien geführten Gegenständen.

Ein silbernes Brustbild S. Walburgae 49 M.

Ein silbernes Kapistranbild 4 M. 4 L.

Eine silberne Monstranze 34 M.

Eine mit Edelsteinen u. Perlen besetzte Inful.

Drei Greifenklauen in Silber gefasst 13 M. 4 L.

Dass diese kostbaren Gegenstände wieder dem Stifte zurückgestellt wurden, wird von dem Verfasser des Schatzinventars aus dem Grunde angenommen, weil dieselben in dem Inventar vom Jahre 1550, welches auf Befehl des Kaisers Ferdinand II. am 11. October des genannten Jahres angefertigt wurde, wieder aufgeführt erscheinen. Auch Fischer berichtet, dass die übrig gebliebenen Schätze durch Dr. Jopl und Erasmus von Gera dem Klosterneuburger Stifte in dem genannten Jahre zurückgestellt wurden.

Als Ersatz für den eingeschmolzenen Reliquienschrein liess Kaiser Ferdinand I. im Jahre 1549 einen neuen Schrein für die Reliquien des frommen Markgrafen anfertigen und beauftragte seine Kammerräthe zu diesem Behufe mit Martin Paumgartner, einem Bürger und Goldschmied zu Olmütz, einen Vertrag zu schliessen. In dem früheren Hofkammer-Archive hat Fischer noch das Original dieser Verabredung gefunden und dasselbe in seinem hier oft citirten Werke mitgetheilt. Dieser Reliquienschrein erhielt sich sodann im Stifte bis zum Jänner 1810, wo auch er, so wie der frühere dem durch die französischen Kriege erschöpften Staatsschatze zum Opfer fiel und auf Befehl des Kaisers Franz nebst anderem Kirchensilber in das k. k. Münzamt abgeliefert wurde. Die Reliquien Leopold's hatte man sodann in einem hölzernen mit Sammt überzogenen in Form und Grösse gleichen Sarg verschlossen.

Neue Gefahren bedrohten den Kirchenschatz unter Propst Thomas (1600—1612) durch die Unruhen, welche Stephan Boczkay zu Gunsten der Protestanten in Ungarn erregt hatte. Die Unruhestifter drangen bis in die Grenzen Österreichs vor und bedrohten die Klöster mit Einfällen. Um der Gefahr vorzubeugen, flüchtete Propst Thomas mit dem Kirchenschatze nach Mölk, wo derselbe in so lange aufbewahrt wurde, bis die politischen Zustände sich ruhiger gestaltet hatten.

Unter dem Propste Andreas (1616—1629) wurde das Kloster durch kostbare Geschenke des Erzherzogs Maximilian, einem Bruder Kaiser Rudolf's II., neuerdings bereichert. Zu Ehren des Andenkens Leopold's verehrte er dem Stifte das Brustbild des Stifters aus Silber und einen erzherzoglichen Hut, der nach der Anordnung des hohen Spenders in Verwahrung des Stiftes bleiben und zur jedesmaligen Erbhuldigung eines neuen Erzherzogs gebraucht werden sollte. Propst Andreas selbst, welcher das halb in Verfall gerathene Stift wieder bedeutend hob, bereicherte den Schatz mit zahlreichen goldenen und silbernen Kirchengefässen und neuen Messornaten.

Die Wechselfälle des dreissigjährigen Krieges waren auch auf Klosterneuburg von Einfluss. Als im Jahre 1645 unter dem Propste Rudolph II. die Schweden an der Donau vorrückten und zu Klosterneuburg und Nussdorf Schanzen errichteten, wurde mit dem Kirchenschatze zum zweiten Male geflüchtet, und zwar brachte man denselben diesmal nach Seckau in Sicherheit, wo er einige Jahre in Aufbewahrung verblieb.

Nur wenige Jahre verflossen und Propst Bernhard II. (1648—1675) sah sich aus Anlass der Türkengefahr genöthigt, im Jahre 1663 zum dritten Male und im Jahre 1683 zum vierten Male mit den werthvollsten Gegenständen des Kirchenschatzes die Flucht zu ergreifen. In beiden Fällen wurde derselbe nach St. Nikola bei Passau gebracht.

Nach den schweren Bedrängnissen des XVI. und XVII. Jahrhunderts kam für das Stift Klosterneuburg eine ruhige Epoche. Die in derselben wirkenden Pröpste waren bedacht die alte Babenberger Stiftung wieder zum früheren Glanze zu erheben. Zahlreiche durchgreifende Umgestaltungen wurden an der Kirche und dem Stiftsgebäude vorgenommen, neue Kirchengeräthe und Ornate bei verschiedenen Anlässen angefertigt und der Schatz auch durch werthvolle Geschenke fürstlicher Spenden vermehrt. Dabei geschah es aber freilich häufig, dass zur Gewinnung neuer Kirchengeräthe alte, dem damaligen Geschmacke weniger zusagende Gefässe eingeschmolzen oder sonst verwerthet wurden und dass auch durch derartige Vorgänge manches kunsthistorische Kleinod verloren ging. Wir finden in dem Schatzverzeichnisse vom Jahre 1773 eine Anzahl alter Monstranzen von Silber, Kelche, silberne Arme u. s. w. angeführt, welche auf diesem Wege verloren gingen.

Vergleicht man aber den Stand des Kirchenschatzes an alten Gefässen und Geräthen im Jahre 1773 mit dem heute noch vorhandenen, so war er damals noch immerhin ansehnlich und erst durch die Silberauslieferung zu Anfang unseres Jahrhunderts ging der bei weitem grösste Theil des alten Schatzes zu Grunde.

Und doch bewahrt das Stift noch eine Fülle von mittelalterlichen Kunstschätzen, wenn wir uns die Armuth anderer nicht minder hervorragender Klöster des Kaiserstaates gegenwärtig halten.

II.

Beschreibung des Schatzes.

1. Drei emaillirte Reliquienschreine.

Aus den gründlichen Forschungen der letzten Jahre über die Entwickelung der Emailkunst im Mittelalter wissen wir, dass sich am Niederrhein in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts eine förmliche Schule in der Kunst des Emaillirens herangebildet hat. Hiebei wurde ferner der Nachweis geliefert, dass diese Schule, wiewohl in ihren Anfängen von byzantinischen Vorbildern beeinflusst, sich rasch zu grosser Selbstständigkeit entwickelt und namentlich eine Gattung von Emails geschaffen hat, die, in ihrer technischen Beschaffenheit sich wesentlich von den byzantinischen Emails unterscheidend, unter der heute angenommenen Bezeichnung: vertiefte Flächenemails *(emaux champlevés)* in Deutschland und Frankreich grosse Verbreitung fanden. Wir wissen endlich, dass die berühmte Limoger Emailschule — die bisher als die älteste abendländische bezeichnet wurde — erst nach der rheinischen entstanden und die so charakteristischen Flächenemails der Limousiner Goldschmiede in der entwickelten Kunstübung der rheinischen Schule ihren Ursprung haben.

Vorzüglich reiche Nahrung fand diese Kunstübung in der erwähnten Epoche durch die erwachte grosse Vorliebe für metallische kirchliche und profane Gefässe und Geräthschaften, so wie ganz speciell durch die sich immer mehr ausdehnende Reliquienverehrung und den dadurch hervorgerufenen Bedarf an Reliquiengefässen. Nicht alle Kirchen und Klöster, nicht alle frommen Spender und Wohlthäter waren aber in der Lage, die Reliquien in emaillirtes Gold und Silber fassen zu lassen und es wurde daher zu dem billigen Auskunftsmittel gegriffen, anstatt des Goldes Rothkupfer in Anwendung zu bringen und dieses mit vielfarbigen figuralen Schmelzen zu bedecken. So entstanden in immer grösserer technischer Vervollkommnung zahlreiche Reliquienkästchen, und aus dem Umstande, dass noch heute am Niederrhein vorzugsweise eine Reihe sich ganz ähnlicher Gefässe, fast in der nämlichen Gestalt und in verwandten figuralischen Darstellungsweisen, ferner mit ähnlicher ornamentaler Ausstattung und in einer ganz charakteristischen Behandlung der Emails sich erhalten haben, wurde die Überzeugung gewonnen, dass dort die Anfertigung von Reliquienkästchen in einer bestimmten Form fabriksmässig betrieben und von dort aus derlei Gefässe nach verschiedenen Theilen Mitteleuropa's weiter verbreitet wurden.

In die Reihe solcher fabriksmässig gearbeiteten Werke gehören auch die drei im Kirchenschatze des Stiftes Klosterneuburg aufbewahrten Reliquienschreine, von denen wir bemerkt haben, dass sie nach älteren Aufzeichnungen durch Otto v. Freising in den Besitz des Stiftes gelangt sein sollen; sie sind nebst zwei — mit jenen in Form und Technik ganz ähnlichen Geräthen im Stifte Kremsmünster und in einem Reliquienschreine im Prager Domschatze [1]) die einzigen dieser Form und Ausstattung, welche bisher in den Ländern des heutigen Kaiserstaates aufgefunden wurden [2]).

Indem wir eine Beschreibung dieser drei Reliquiarien geben, schicken wir in formeller Beziehung, um Wiederholungen zu vermeiden, die Bemerkung voraus, dass sie genau ein und dieselbe Gestalt haben. Sie stellen einen kleinen Sarg mit schräg anlaufender Bedachung vor, der von vier kleinen viereckigen Sockeln gestützt wird; die Bedachung der später unter Nr. I u. III. beschriebenen ist zum Unterschiede von den beiden andern von einem kammartigen, mit Öhren durchbrochenen Aufsatze bekrönt, eben so sind zwei derselben von gleicher Grösse und nur der dritte Schrein etwas kleiner. Auch in Bezug auf die künstlerische Ausstattung zeigt sich die gleiche Behandlung des Emails. Der Grund der Vorderseite ist blau von theils dunklerer, theils hellerer Farbe und bei den Schreinen 1 und 2 gemustert mit freien die Figuren umgehenden Ornamentverschlingungen, deren Ausgänge mit verschiedenfärbig emaillirtem Blattwerk geschmückt sind und zwar in abwechselnd rother, blauer, grüner und gelber Farbe. Der Grund der Vorderseite des dritten Reliquienschreines hat keine Laubornamente, sondern das blaue Email ist nur an einzelnen Stellen von kleinen vergoldeten Scheiben unterbrochen, die aus dem Metallgrund stehen geblieben sind. Die Rückseite der Reliquienschreine ist vollständig ornamental behandelt. Die Verzierungen bestehen jedoch nicht aus Pflanzenbildungen sondern aus geometrischen Figuren, in einer bestimmten Reihenfolge, die sich gleichmässig wiederholen. Der Grund der Metallfläche ist blaues Email und bei den unter 1 und 2 näher beschriebenen Schreinen sind aus der Metallfläche kleine kreisrunde Ornamente stehen gelassen, die an den Rändern mit weiss-rothen Emailstreifen eingefasst sind und von denen jeder Kreis wieder mit Vierpässen gemustert ist. Das Email der Vierpässe ist theils blau, theils grün. Die einzelnen Kreise berühren sich nicht, sondern stehen neben einander. In den Zwischenräumen sind kleine vergoldete Metallplättchen in Kreuzesform ersichtlich. Die Zahl der Medaillons auf der ganzen Rückseite ist 56, in acht Reihen angeordnet. Eingefasst ist die Rückseite von einem bräunlich-rothen Emailstreifen, in welchem gleichfalls kleine vergoldete kreuzförmige Metallverzierungen stehen geblie-

1) Heider und Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates. 2. Bd.

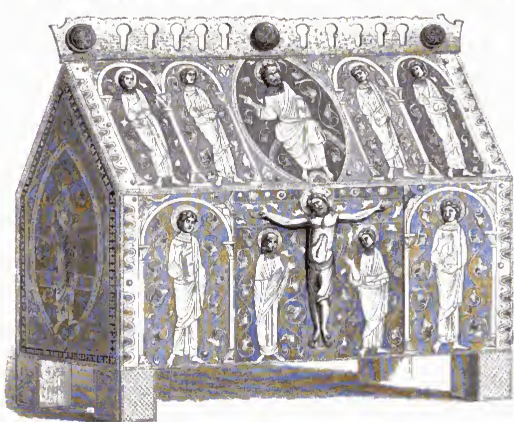
2) Für die grosse Verbreitung derlei Gefässe können wir noch als Beleg anführen, dass sich ein ähnlicher Schrein gegenwärtig noch in der Kathedrale zu Kruswica im Grossherzogthume Posen und in der Sammlung des Grafen P. Schouwaloff zu Petersburg befinden. Beide sind abgebildet in dem Prachtwerke der Grafen Przezdziecki und Rastawiecki: Monuments du moyen-âge et de la renaissance en ancienne Pologne I. Vol.

ben sind. Die Rückseite des dritten Reliquiariums zeigt, verschiedenfärbig emaillirt, 35 quadratisch geordnete Abtheilungen, in denen gleichfalls Ornamente in Vierpassform angebracht sind. — Alle drei Reliquienschreine bestehen aus Holz, welche mit vergoldeten Kupferplatten überzogen sind. Diese, 1‴ dick, sind mit Nägeln an dem Holzgerippe befestigt.

Gehen wir nun auf die eigenthümlichen Merkmale jedes einzelnen Reliquienschreines über.

Der erste derselben, welchen wir hier im Holzschnitte Fig. 2 wiedergeben, zeigt auf der unteren Hälfte der Vorderseite in der Mitte die Figur des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, Christus ist nach Art der byzantinischen Bilder mit geradlinig ausgestreckten Armen und die Füsse gestützt auf das suppedaneum dargestellt. Die ganze Gestalt ist nackt bis auf die von dem Lendentuche umgürtete Hüfte, Arme und Füsse erscheinen mit vier Nägel an das Kreuz geschlagen, Mund und Kinn bebartet und das gescheitelte Kopfhaar bis auf den Nacken herabfallend. Die Gestalt des Heilandes ist en relief aus vergoldetem Messing gearbeitet und auf das grün emaillirte Kreuz, welches aus einfachen Balken besteht, aufgelöthet. Maria und Johannes, unter dem Kreuze stehend und demselben zugewandt, sind in lange, oben breit verbrämte Oberkleider gehüllt, welche in stylisirter Drappirung bis zu den Knöcheln reichen; Johannes hält eine Rolle in der Linken und die Rechte gegen Christus ausgestreckt, die Köpfe beider Figuren, mit einem weissgrünen Nimbus umgeben, ragen gleichfalls en relief von der Fläche hervor, während die übrigen Körpertheile in Contouren aus dem Metallgrunde ausgehoben und sodann gravirt wurden.

Auf jeder Seite dieser Gruppe steht unter einer rundbogigen Arcade die Gestalt eines Apostels mit jugendlichen Gesichtszügen, in der linken Hand ein Buch und die Rechte an die Brust haltend. Beide Figuren, ungewöhnlich lang gestreckt, sind ebenfalls in lange, bis an die Knöchel reichende Tuniken gehüllt, die sehr reich und schön in Falten gelegt erscheinen und es sind wie bei Maria und Johannes auch hier nur die Köpfe en relief behandelt, dagegen die übrigen Körpertheile gravirt. Die Arcadenbögen, unter denen die Apostelgestalten stehen, stützen sich auf Säulen mit Laubcapitälen.



(Fig. 2)

Auf der Vorderseite der schrägen Bedachung ist in der Mitte und zwar gerade oberhalb dem Bilde des Gekreuzigten, Christus als Weltenrichter dargestellt. Die Art und Weise dieser Darstellung entspricht vollkommen dem typischen Charakter ähnlicher auf Miniaturen vorkommenden Vorstellungen des XII. und XIII. Jahrhunderts. Christus sitzt in einer aus vergoldeten Metallstreifen bestehenden aureolenartigen Einfassung auf einem grün, weiss und gelb emaillirten Regenbogen, die Rechte segnend ausgestreckt

und in der Linken das Buch des Lebens haltend. Das Haupt, umgeben mit einem in färbigem Email ausgeführten Nimbus, ist mit einem Kronreifen bedeckt, und die Gestalt mit einer langen bis auf die Knöchel reichenden Tunica, die reich verbrämt und über die linke Schulter geworfen ist, bekleidet. Auf jeder Seite dieser Darstellung stehen unter ganz ähnlichen Arcadenbögen, wie an dem unteren Theile der Vorderseite, zwei Apostel, die in ihrer Haltung, Bekleidung und in dem Gesichtsausdrucke nicht blos unter einander, sondern auch mit jenen zwei Apostelgestalten der unteren Fläche vollständig übereinstimmen, so dass die Nothwendigkeit einer weiteren Beschreibung entfällt. Hinsichtlich der technischen Ausführung ist übrigens zu bemerken, dass hier die Reliefbehandlung der Köpfe nicht blos auf den Figuren der Apostel, sondern auch auf jene des Heilandes ausgedehnt ist und mithin die übrigen Körpertheile sämmtlicher fünf Gestalten durch Gravirung charakterisirt sind.

Auch die beiden Schmalseiten sind mit Apostelgestalten geschmückt, und zwar steht auf jeder Seite in einer Aureole eine Figur, welche sich hinsichtlich ihrer Darstellungsweise gleichfalls nicht wesentlich von jenen der Vorderseite unterscheiden; nur was die technische Ausführung anbelangt, so ist hervorzuheben, dass hier die ganze Fläche der Figur — der Kopf mit eingeschlossen — im Metallgrunde stehen gelassen und die ganze Zeichnung durch feine Linien mit dem Stichel eingravirt wurde. Der Grund der Aureole ist durch zwei Querstreifen untertheilt und mit Rosetten geschmückt, welche auf der blau emaillirten Metallfläche stehen gelassen wurden. Die Fläche ausserhalb der Aureole ist mit Pflanzenornamenten geschmückt.

Der zweite Reliquienschrein (8″ hoch, 8″ 9‴ breit und 3″ 6‴ tief) ist mit der unteren Hälfte der Vorderseite durch ovale, mit verschiedenfarbigem Email geschmückte Einfassungen in drei gleich grosse Felder getheilt, die gegen die Mitte zu durch kleine kreisförmige Medaillons mit einander verbunden sind. Ein vertical laufender emaillirter Bandstreifen durchzieht in der Mitte die ganze Fläche und untertheilt dadurch auch den Raum der Aureolen. Im mittleren Felde ist Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen sitzend dargestellt; in den beiden Seitenfeldern stehen Maria und Johannes. Vergleicht man aufmerksam diese Figur mit jenen auf dem ersten Reliquienschreine, so wird man eine vollständige Übereinstimmung in der Bewegung und Bekleidung constatiren und der wesentliche Unterschied der Zeichnung liegt nur darin, dass auf diesem Reliquienschreine die ganzen Figuren im Relief angebracht, mithin nicht gravirt, sondern gegossen sind. Die mittlere Darstellung ist in den Zwischenräumen ausserhalb den Aureolen mit den vier Evangelistenzeichen umgeben, die in kreisförmigen und verschiedenfärbig emaillirten Medaillons angebracht sind und in gravirter Zeichnung aus dem Grunde der Fläche sich abheben.

Auch die Fläche der Vorderseite der Bedachung ist in drei — jedoch kreisförmige Felder getheilt, die in der Mitte von einem horizontal laufenden Streifen durchschnitten und nicht nur gegen die Mitte zu durch kleine Kreisornamente mit einander, sondern auch durch derartige drei Kreise mit den ovalen Einfassungen der unteren Fläche verbunden sind. In den drei kreisförmigen Hauptfeldern erblickt man die Brustbilder dreier Engel, die en relief von der Fläche hervorragen. Die in gravirter Zeichnung auf dem Metallgrunde stehen gelassenen Flügel der Engel sind gesenkt; in der rechten Hand hält jeder der letzteren ein geschlossenes Buch, der Kopf ist nimbirt, das Haar lang und gescheitelt und der Oberkörper bis an den Hals gehüllt in ein über die linke Schulter fallendes Obergewand. Der Emailschmuck der kreisförmigen Einfassungen und Ornamente besteht wie bei jenem der unteren Felder aus wellenförmigen Streifen in weisser, blauer, gelber und rother Farbe.

Die Ausschmückung der beiden Schmalseiten ist gleichfalls in Übereinstimmung mit jener am ersten Reliquienschreine. Auf jeder Seite ist in einer ovalen, oben und unten spitz zulaufenden Einfassung die Gestalt eines Apostels sichtbar. Das Feld ist der Quere nach durch ein emaillirtes Band getheilt. Die Zeichnung der aus dem Metallgrunde stehen gelassenen Figuren ist vollständig gravirt. Dargestellt sind dieselben in derselben typischen Weise, wie die Apostelgestalten des ersten Schreines. Der Grund der blau emaillirten Fläche ist geschmückt mit kleinen mit Vierpässen ornamentirten Scheiben, in denen grünlich-blaues Email eingelassen ist.

Der dritte etwas kleinere Reliquienschrein (7″ 3‴ hoch, 6½″ breit und 3½″ tief) zeigt auf der Vorderseite und den beiden Schmalseiten die nämlichen Darstellungen wie das erstbeschriebene Kästchen. Die untere Hälfte, durch horizontale Emailstreifen in drei Felder getheilt, ist mit der Passionsgruppe und zwei Apostelgestalten — letztere unter Rundbögen dargestellt — geschmückt; die obere Hälfte, gleichfalls durch horizontale Emailstreifen in drei Felder getheilt, zeigt in einer Aureole Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen sitzend, und in den Seitenfeldern unter Rundbögen die Gestalten zweier Engel. Auf den Flächen der Schmalseiten sind abermals zwei Apostel abgebildet, und zwar so wie auf der Vorderseite unter Rundbögen, die auf Säulen gestützt sind. Aber nicht nur die Motive der Vorstellungen, sondern auch die individuelle Gestaltung der Figuren und der architektonischen Gliederungen stehen mit jenen des ersteren Reliquienschreines bis auf wenige nicht sehr wesentliche Abweichungen im Einklange. So hat Christus als Weltenrichter keine Krone auf dem Kopfe und nur einen vergoldeten Nimbus, die ganze Fläche der unteren Hälfte durchzieht in der Mitte ein grünlich-blau emaillirter Querstreifen, und bei allen Figuren der Vorderseite — jener des Gekreuzigten ein-

gerechnet — sind blos die Köpfe im Relief behandelt, dagegen die Zeichnung der übrigen Körpertheile in zarten Linien gravirt. Auch die Apostelfigur auf der linken Schmalseite ist bedeutend kleiner und in dem Raume der oberen Hälfte angeordnet, aber blos aus dem Grunde, weil in der unteren Hälfte eine verschliessbare Öffnung angebracht wurde, um im Innern des Schreines die Reliquien verwahren zu können, zu welchem Zwecke auch bei den zwei ersteren Kästchen eine ähnliche Vorrichtung sich in der Mitte der Rückseite befindet. Endlich ist das dritte Kästchen, wie schon früher angedeutet wurde, auch einfacher in ornamentaler Beziehung, indem der Grund auf der Vorderseite nicht mit Pflanzenornamenten gemustert ist, sondern das blaue



(Fig. 3.)

Email der Fläche blos an einzelnen Stellen durch kleine scheibenförmige Ornamente unterbrochen und der Farbenwechsel des Emails nur auf Trennungsstreifen, Nimbus und Kreuz beschränkt ist; bei ersteren ist weisses, blaues und rothes Email zwischen wellenförmigen Metallstreifen eingelassen, während das Kreuz in hellgrünem Schmelz ausgeführt ist.

Die Figuren auf allen drei Reliquienschreinen sind lang, schmal, und ohne inneres Leben und ein bestimmtes Naturgefühl. Der Faltenwurf der Gewänder bewegt sich noch in jenen typischen Linien, wie sie an den meisten Sculpturen und Miniaturen des XII. Jahrhunderts in den Werkstätten der Klosterschulen nach bestimmten Vorbildern geübt wurden. Einigermassen zarter und fleissiger in der Technik sind wohl die getriebenen Figuren des zweiten Schreines, aber der Unterschied ist nicht so bedeutend, um darauf ein besonderes Gewicht legen zu sollen. Im Ganzen spricht sich in demselben der Einfluss bestimmter byzantinischer Vorbilder aus.

Fragen wir nun nach dem Zeitpunkte der Anfertigung der drei Reliquienschreine, so dürften wir kaum auf einen Widerspruch stossen, wenn wir dieselben unbedingt in das XII. Jahrhundert setzen; nur frägt sich weiter, ob die Annahme gerechtfertigt ist, dass sie ein Geschenk Otto v. Freising sind, mithin schon in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts bestanden haben. Würde uns nur ein sicher datirtes Gefäss dieser Gattung bekannt sein, so wäre wohl darauf die Antwort leichter zu geben; denn wir würden dann einen festen Anhaltspunkt besitzen für die Beurtheilung einer Reihe von emaillirten Reliquienschreinen, die unter sich grosse Ähnlichkeit besitzen und offenbar aus einer nach bestimmten Schemen arbeitenden Schule hervorgegangen sind. Heider setzt das Prager Reliquienkästchen in den Schluss des XII. oder den Beginn des XIII. Jahrhunderts, Bock einen namentlich in den Motiven der Ornamentation mit den unsrigen ähnlichen Reliquienbehälter des städtischen Museums zu Cöln gleichfalls in den Schluss des XII. Jahrhunderts. Berücksichtigen wir ferner, dass nach der Ansicht des Dr. Bock, welchem die Limousiner Emails genau bekannt sind, die Klosterneuburger Reliquienkästchen entschieden aus einer Limoger Werkstätte hervorgegangen sind, Abt Suger aber die ersten Emailkünstler vom Rhein nach St. Denis im Jahre 1144 berief und mithin Werke der Limoger Schule erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts in Umlauf gekommen sein

dürften, so haben wir wohl Grund genug, die drei hier in Frage stehenden Emailkästchen in den Schluss des zwölften Jahrhunderts zu setzen. Demzufolge weichen wir auch von der bisher verbreiteten Ansicht ab, dass sie unter dem zweiten Propste Otto v. Freising (1122 — 1132) in den Besitz des Stiftes gelangt sind.

2. Zwei hölzerne Reliquienbehälter.

Wenn im Mittelalter Reliquien von einem Orte übertragen, oder wenn diese — vorübergehend nicht in kirchlichem Gebrauche stehend — besonders aufbewahrt werden mussten, so geschah dies in eigens hiefür angefertigten Behältern. Solche Behälter waren zwar meist sehr einfach und ohne erheblichen materiellen Werth, aber doch meist nicht ohne künstlerische Ausstattung, wie es schon die Ehrfurcht vor den geheiligten Gegenständen erfordert hatte. Es mögen noch hie und da solche Reliquienbehälter vorhanden sein, man hat aber bisher darauf wenig Bedacht genommen und doch sind sie vielleicht in einzelnen Fällen nicht ohne Bedeutung für die Kunstgeschichte. Auch im Stifte Klosterneuburg wurden noch zwei Reliquienbehälter von Holz aufgefunden, die, wie wir glauben, einst dem gedachten Zwecke dienten und gegenwärtig im dortigen Museum aufgestellt sind.

Der Eine dieser Behälter (Fig. 3), 8½″ lang, 5″ 3‴ tief und 8½″ hoch, ist von oblonger Form und öffnet sich oben durch das Abheben des Deckels. Sämmtliche Flächen sind mit Pergament überzogen, auf denen theils Scenen aus dem Leben Christi, theils Heiligengestalten gemalt sind; der Deckel ist mit den vier Evangelistenzeichen geschmückt. Die Figuren erscheinen auf Goldgrund, sind sehr lebendig und schön in der Zeichnung; die Hand, welche sie angefertigt, verräth einen Miniaturenmaler von feinem künstlerischen Gefühl. Auch die Zinnenbekrönung des Behälters und die Füsse sind bemalt und die ganze Anordnung des Behälters hat einen sehr zierlichen Charakter. Nach dem Charakter der Darstellungen gehört derselbe noch in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts.



(Fig. 4.)

Der zweite Behälter (Fig. 4) ist 1′ 9″ lang, 9″ tief und 9″ hoch. Wiewohl derselbe einfacher in der Ausschmückung ist, so interessirt derselbe wieder durch die Feinheit der geschnitzten und bemalten Ornamente, mit denen die Flächen der vier Seiten und der Deckel bedeckt sind. Der Grund ist blau, die Rosetten sind vergoldet, die gemalten Verzierungen theils schwarz, theils roth; eben so sind die Krabben, mit denen die Kanten des Deckels besetzt sind, theilweise vergoldet. Der ganze Schrein macht gleichfalls einen sehr günstigen Eindruck, gehört aber nach dem Charakter der Ornamente schon dem XV. Jahrhunderte an.

(Fortsetzung folgt.)

Grabdenkmale zu Oberburg in der untern Steiermark[1]).

Mitgetheilt durch P. v. Radics.

Oberburg im herrlichen Sonnthale acht Meilen von Cilli entfernt gelegen, war ursprünglich Eigenthum der Herren von Oberburg (Obbemburch), derer von Haimburg, und derer von Ob Chager.

Aus dem letzgenannten Geschlechte stifteten Herr Theobald und seine Gattin Truta in Gemeinschaft mit dem Aquilejenser Patriarchen Peregrinus (unter dem Datum: Aquileja 13. April 1140) ein **Benedictinerkloster** daselbst zu Oberburg[2]) und so wurden auch da die Wälder gelichtet, die Gewässer für Mühlen und durch Fischerei nutzbar gemacht und der Boden bebaut. Dieser Bestimmung blieb Oberburg bis ins XV. Jahrhundert treu, wo es durch Kaiser Friedrich III. dem neuerrichteten Bisthume Laibach (1461) als Besitz beigegeben und demzufolge das Stift säcularisirt wurde, was freilich erst nach mannigfachem Widerstande der noch übrigen Mönche vollends durchgeführt werden konnte (1465)[3]). Nun ertheilte Kaiser Friedrich dem Bisthume Laibach (1466) das Recht über alle dem Stifte einverleibten Kirchen mit vollem Rechte und allein zu verfügen[4]). — 1468 gab er das Recht hinzu in den Sulzbacher Bergen, die zum Bisthume gehörten, „Paryll-Erz, Chrystall-Erz, unser Frauen-Eisenerz so damit entspringen zu suchen, Bauen arbeiten lassen von Mennigklich ungehindert"[5]) und 1470 das Hals- und Blutgericht in Oberburg und Görtschach (bischöfliches Lustschloss bei Laibach). Von diesen Zeiten blieb Oberburg bis auf den heutigen Tag Eigenthum der Laibacher Bischöfe, nur vom Jahre 1778—1810 war es abwechselnd bald beim Bisthume, bald davon getrennt.

Aus der Reihe der bisherigen (24) Laibacher Bischöfe, treffen wir auf acht, von denen die Grabmonumente in Oberburg Nachricht geben, welche Denkmale sämmtlich vom Bischofe Thomas Chrön (1597—1630, in der Reihe der IX.) den Vorgängern in frommer Erinnerung gewidmet worden. Es sind folgende:

I.) I. ✝ M. | I. Xpo. O. M. E. Q. M. M. M. V. S. | Rmo. In Chro P. D. Sigismvndo Lambergiana Illustri | Orto Familia Prim. S. Sedis Epalis Labacen. | Artistiti a Friederico III Rom. Imp. et Pio II Pont. Max | Gloriosiss. Fondatorib. Ad Eam Ob Merita Sua | Inclyta Deo Vocante Subvecto et χρι 1X61 | Thomas Epvs Nonvs Eivs Successor Ferdinandi | II Rom. Imp. Consil. In Excelso I. A. Regimine Locum | Tenens Ac Pro S. Religione Catholica Reforma | tor Memoriae et Amoris Ergo P. P. P. P. Anno SSmi | Jubilei 1625 Hvivs Seculi. Primi[6]).

II.) Posit. Anno. Christi. MDXXVII.

Donec In Carne Videam Salvatorem.

Diese Inschrift befindet sich (vom Beschauer) an der linken Seite eines Grabsteines, der einen Bischof liegend darstellt; der Kopf der dargestellten Figur ruht auf einem Kissen, an dessen Ecken sich Quasten befinden, in der Rechten hält sie den Stab, in der Linken das Messbuch (mit 5 Buckeln). Der dargestellte Bischof ist **Christoph Rauber** (1497—1536)[7]). Das Materiale ist weisser Marmor, der

---

[1]) Durch die besondere Güte des hochwürdigsten Herrn Fürstbischofs Dr. Bartholomäus Widmer (im Laibacher Bisthume am 1. Juli 1860 introducirt) war es mir gegönnt, zu Anfang der verflossenen Herbstferien die monumentalen und archivalischen Schätze Oberburgs benützen zu können, wofür ich Sr. fürstbischöflichen Gnaden nochmals meinen tiefgefühlten Dank abstatte.

[2]) Der hierauf bezügliche Stiftbrief befindet sich noch im Originale im Archive der Herrschaft Oberburg. Die Urkunde auf Pergament misst in der Länge 13½ Zoll, in der Höhe (ohne Umschlag) 21½ Zoll. Die Schrift ist gothische Minuskel, die Anfangsbuchstaben sind in die Höhe gezogen, die Schäfte haben Schleifen, Majuskeln kommen nur äusserst spärlich vor. Die Invocation ist blos verbal (ohne Chrismon) und lautet wie gewöhnlich: In nomine patris et filii et spiritus sancti Amen. Das Siegel des Patriarchen fehlt, als Notar ist in der Datirung Legianus genannt. Die Aussenseite enthält die Inhaltsangabe aus späterer Zeit (XV. Jahrh.).

[3]) Am 9. März erklären die Mönche vor einem öffentlichen Notar, dass keiner aus ihnen gewaltsam hinausgetrieben sei, dass sie alle der Einverleibung des Stiftes beistimmen, dass sie dem Bischofe gehorsam sein, das Siegel zurückstellen und alle nach der Incorporation ausgefertigten Urkunden vernichten wollen. (Orig. im Archive zu Oberburg.)

[4]) Orig. im Arch. zu Oberburg.

[5]) Schmutz, hist.-topog. Lexikon von Steiermark, III, pag. 60.

[6]) Sigismund von Lamberg wurde im Jahre 1463 an der Kathedrale Laibach als erster Bischof ernannt. Er war früher Pfarrer zu St. Martin in Krainburg, dann Hofkaplan, Almosenpfleger und Beichtvater Kaiser Friedrichs III. gewesen. Er predigte 1464 einen Kreuzzug gegen die Türken und starb im Rufe der Heiligkeit (Historia Ecclesiae Cathed. Laib. von Thalnitscher v. Thalberg im MS. im Archive des Laib. Domcapitels, pag. 40).

Lamberg hatte früher einen andern Grabstein im Laibacher Dome, dessen Inschrift so lautete: Venerandus Pont. Dominus Sigismundus Lamberger Primus Episcopus Labacensis Ann. XXIV praefuit. Anno Domini (1)CCCCLXXXVIII. XVIII. Junij obiit. (Vergl. meinen Aufsatz: Cypressus Labacensis etc. von Thalnitscher von Thalberg, Mittheil. des histor. Ver. f. Krain, 1860, pag. 51.)

Das gegenwärtige Grabdenkmal in Oberburg aus schwarzem Marmor ist (an dem freilich sehr prosaischen Orte) in der Speisekammer des Pfarrhofes eingemauert.

[7]) Christoph Freiherr v. Rauber, aus dem in Krains Geschichte berühmten Geschlechte der Herren von Rauber, ward 1493 durch Dispensation Papst Alexander's VI. (ddo. 28. Februar) Priester (17. Juli) und 1497 Bischof. Er war der Liebling Kaiser Maximilian's I., dem er in Gemeinschaft mit dem Herzoge Erich von Braunschweig wichtige Dienste in den Venetianerkriegen geleistet hatte.

Er wird in den Briefen und Urkunden seiner Zeit vielfach der „ritterliche" genannt und er war es auch.

Die bischöfliche Pfalz in Laibach und das Schloss Oberburg, so wie viele Kirchen im Lande erfuhren durch ihn bauliche Herstellung oder Erweiterung. In Oberburg zeugen noch jetzt ein Thurm und eine daran sich schliessende Befestigungsmauer von den durch ihn daselbst bewerkstelligten Bauten. Wir wissen, dass er 1517 das Schloss mit einer Mauer, 5 Thürmen und einem Wassergraben versehen hat. Der eine Thurm, der noch steht, trägt die Gedenktafel und Inschrift: Christophorvs Ravber Se | ccovirnsis et Labacensis | Epvs Comendator. Admontensis. Me muro et turribus | mvnivit | Anno Xpi MDXVII (Das Rauberische Wappen).

Standort dieses wie der folgenden Denkmale die Aussenwand der Kirche.

III.) [Catianervs Homo Franciscvs Episcopvs Atrae] Succvbat Et Corpvs Vermicvli Lacerant [Effigi Hvnc Magnvm Sextus Trigesimvs Annvs] Septem Post Annos Labetur Ad Nihilum.

Die Darstellung ist ähnlich der in II, nur ist der Unterschied, dass hier die Figur steht und das Messbuch (hier ohne Buckel) in der Linken hält. Links zu Füssen sehen wir ein Doppelwappen, den kais. Adler und Kazianer's Familienwappen. Die Einfassung am Steine ist baumstammartig.

Das Materiale ist weisser Marmor. [1])

IV.) A. M. D. O. E. Q. M. M. V. G.

Urbano Textori IV. Epo Labac Ferdinandi I Hvngar Boemiaeq Regis & Infantis Hispaniae & c. Consil°. Elecmosinar° Ac Confessario Vivo Pio Opt. Perpetuoq. Haereticorum Malleo Ab Eisdem Danawerti Per Insidias Interemto [Thomas In Sede Epali Svccessor V Ferdinandi II Rom. Imp. Innepotis Consil' Reformator S.] Catholicae Religionis & In Excelso I. A. Provinciar. Locumtenens Memoriae Ergo P. P. A.° Dei MDCXIX [2]).

Die Darstellung ist wie in III zwei Wappen, zu Füssen rechts mit dem kaiserlichen Adler, links mit 5 Helmbuschen.

Das Materiale ist schwarzer Marmor.

V.) I. ✝. M.

Patri Pio Opt. R^mo Adamo Conrado Glussizh VI Episcopo Labacen. Aplio. V. Pont. Max. Ad Hanc [S. Sedem Confirmato Sed Vero Ab Archiduce Carolo] (Cvivs Filium Ferdinandum II Rom. Imp. Aug. Sacro. [Lustravit Fonte) Praesentato. Suo Praedecessori] vtique Meritiss. Thomas Successor Ejvsdem Sacra] Tiss. Caesaris in Excelso Harum Provintiarum Regimine Locumtenens Et Consil' Ad Posterorum Memoriam P. P. Anno Salutis MDCXXIII [1]). —

Das Materiale weisser Marmor.

VI.) D. O. M. S.

R. Balthazari Radlitio Olim Decano [Eccltae Ac Vicario Generali Labacen[Slavice Dicendi Peritiss. Ab Archidvce [Carolo Praesentato. Et A Gregorio XIII Confirmato. Idib. May 1579] Vita Functo Praedecessori [Opt. Memoriae Ergo Thomas] Nonvs Epvs Labac. F. F. 1623 [2]).

Das Materiale ist weisser Marmor.

VII.) I. O. M. M. Q. E.

Episcopo Labacen. Octavo Johann Tautscher [Canonicoq. Vienesi. Parocho Et archidiacono Gori . . .] Renissss. Archiddd Caroli. Atque In Interregno Et M Ac filii Ferdinandi Consilario Intimo Nec Non Provintiarum Aux] Inferioris Locumtenenti. Meritiss. Ab Eodem Carolo Kalend. Martiis [A°. 1580 Ad Epatum Bene & Praeclare Div Gestum Evecta mox et Gregorio] XIII S. R. E. Pont. Max. Kalen. Junij. Hvivsdem. Anni. Confirmato. Vita Demum. [Graetij 24 Avg. A° 1597 Magno Bonorum Omnium Lvctv Fvncto] Thomas Chrönn Eivs Olim Canonicvs Eccltes Decanus Labacen [Ac Tandem In Epatv Et Locvmtenentis Ferdinandi Secundi & Iam [Tunc Rom. Imp. Officio Svccessor Memoriae Et Gratitudinis Ergo P. F.] Anno Dei MDCXXII [3]).

Das Materiale ist weisser Marmor.

VIII.) Bischof Thomas Chrön's Grabstein, den er sich bei Lebzeiten gesetzt hat, ist nur mehr in seiner oberen Hälfte erhalten; er zeigt die Wappen von Krain und des Bischofs, das letztere enthält auch den Bischofsstab und die Jahreszahl 1609. Von der Inschrift lesen wir: Ego Avtem Hic Expe [cto Resvrrectionem Mortvorum Et] . . . . Venturi Saeculi [Me Domine; — doch wir können aus Thalberg's

---

(Also Bischof Rauber war zugleich Bischof von Seccau und Administrator des Stiftes Admont.)

1533 erhielt er von K. Ferdinand I. für sich und seine Nachfolger den Fürstentitel; er starb 1536 am 26. October.

[1]) Franz Kazianer Freiherr von Kazenstein war vorher Domherr von Passau, dann Propst zu Maria-Saal bei Klagenfurt, weiters Coadjutor und zuletzt Bischof von Laibach 1536—1544. (Mitth. des hist. Ver. für Krain, 1852, pag. 34.)

[2]) Urban Textor, ein geborener Krainer vom Karste, vormals Pfarrer zu Bruck a. M., dann kaiserlicher Hofprediger, Beichtvater und Almosenier, wurde 1544 Laibacher Bischof, er war ein heftiger Feind des Lutherthums und benützte den Zeitpunkt nach der Schmalkaldischen Niederlage 1547, um gegen die krainischen Reformatoren Primus Truber (durch seine Übersetzungen der Begründer der slovenischen Literatur), Paul Wiener, beide Domherren u. a. von König Ferdinand I. einen Haftbefehl zu erwirken, dem jedoch Truber durch die Flucht nach Deutschland entging. (Christliche Leichpredig Bey der Begräbens des Ehrwürdigen vnd Hochgelehrten Herrn Primus Trubers weiland einer Ersamen Euangelischen Landtschafft im Hochlöblichen Hertzogthumb Crain bestellten Predigers, gewesnen Pfarrers zu Derendingen bey Tübingen. Gehalten den 29. Junij im Jar 1586 Durch Jacobum Andreae D. Probst zu Tübingen. Tübingen 1586. pag. 49.) Bischof Urban stand mit Ignaz Loyola im vertrauten Briefwechsel und war von den Protestanten so gehasst, dass sie sogar so weit gingen seinen Tod herbeizuführen. Er befand sich nämlich als kais. Gesandter 1558 zu Donauwörth, wo sie ihm die steinerne Treppe seines Wohnhauses, es war zur Winterszeit, mit Wasser begossen, dass er ausglitschte und sich den Tod zuzog. (Mitth. d. hist. Ver. f. Krain 1852, pag. 34.)

[1]) Ein Krainer vom Karste, vormals Pfarrer zu Oberlaibach, wegen seiner Sprachkenntnisse und seines Diensteifers 1570 zum Fürstbischof ernannt, (1571 durch Papst Pius V.) wurde er 1574 in Religionsangelegenheiten als Abgeordneter nach Görz geschickt, kaufte die Herrschaft in Steiermark zum Bisthume. Er starb 1578; er war der sechste in der Reihe der Laibacher Bischöfe (Mitth. l. c. p. 35). Auffallend ist es, dass kein Denkmal auf den fünften Bischof Peter von Seebach, der im Oberburg'schen Priesterseminar gebildet war und zu Oberburg 1570 starb, erhalten ist.

[2]) Ein Krainer aus Weichselburg in Unterkrain. Zuerst Domherr, dann Domdechant und Prediger an der Kathedrale zu Laibach, ob seiner Beredsamkeit der krainische Cicero genannt, wurde er 1578 zum Fürstbischof von Laibach ernannt (von Papst Gregor XIII. 1579 bestätigt) und starb noch vor erhaltener Weihe (1579). (Mitth. l. c. pag. 35.) Wie aus der Inschrift hervorgeht, war er im Slavischen (Slovenischen) sehr bewandert.

[3]) Ein Krainer vom Karste, Archidiacon zu Görz, seit 1578 Reformationscommissär in Krain, wurde im J. 1580 Fürstbischof in Laibach und 1584 (24. September) Statthalter der innerösterreichischen Provinzen, und Administrator der Klöster Oberndorf und Milstat in Kärnthen. Er hatte arge Kämpfe mit den Protestanten, die er aufs bitterste verfolgte und hinwieder von ihnen verfolgt wurde. Er brachte 1595 die Jesuiten nach Laibach, die sofort die lateinischen Schulen übernahmen. Als er sich seinem Ende nahe fühlte, empfahl er dem Erzherzoge Ferdinand, Niemand anderen als den Domdechanten Thomas Chrön zum Bischof von Laibach zu ernennen „wofern Sr Durchlaucht die katholische Religion in Krain geborgen wissen wolle“. Er starb am 24. August 1597 zu Grätz.

schon citirtem „Cypressus“ hinzufügen: Hac in tomba Requiesco post Labores Thomas Chrön Episcopvs Non. Laba. S. C. M. consiliarius ac Redemptor meum hic expecto carnis resurrectionem et vitam venturi saeculi Amen. Anno 1609[1]).

Materiale weisser Marmor.

Ausser den angeführten Grabdenkmalen der Bischöfe ist noch ein Grab- oder Votivstein von historischem Interesse hier anzuführen — der des unglücklichen Hanns Khazianer.

Wir haben das Sternbild des Ritters vor uns, zu dessen rechter Seite wir den interessantesten Theil des Denkmals, den das Wappen und den allegorischen Schild tragenden Schaft erblicken. Der genannte Schild befindet sich an dem unteren Ende des Schaftes und zeigt die Fabel vom Fuchs und Storch, Khazianers Fall durch Hinterlist darstellend. Um den Schaft windet sich ausserdem noch ganz zu unterst eine Schlange mit einem Menschenkopfe, ebenfalls Allegorie.

Eine zur Linken des Ritters gestellte Fahne trägt die Inschrift: Aetatis Suae Anno XLVIII; eine Fahne zu Füssen Zeitenuhr und einen Todtenkopf, durch dessen rechtes Auge eine Schlange schlüpft; eine Festung mit Mauern und Schiessscharten im Hintergrunde sind die weiteren Objecte der Darstellung.

Zu unterst am Denkmale lesen wir die Inschrift:

Generosi. D. Joannis. Khazianneri. Baronis In [Khazenstein Et Fledrick. etc. Statura. (Qui.] Miserabiliter. In Costanoviza. Croatiae.] Perijt. An. MDXXXIII. Oct. XXV. [1]).

Materiale Sandstein.

Archäologische Notiz.

Auffindung eines römischen Grabes in Wien.

In dem Hause Nr. 1125 in der unteren Bräunerstrasse stiessen Arbeiter vor einigen Tagen beim Graben eines Canales zwischen den schon bestehenden Kellern in einer Tiefe von beiläufig 6 Fuss auf eine bei 6 Fuss lange, 2½ Fuss breite, mit Ziegelplatten bedeckte Vertiefung, die sich als ein Grab erwies. Das Skelet, den Dimensionen und dem Bau nach zu schliessen, ein weibliches, lag auf dem wohl gestampften Lehmgrunde gebettet; von Beigaben fand sich nichts. Die Ziegelplatten, welche die Bedeckung des Grabes bildeten, sind 1 Zoll dick, mit starken Rändern versehen und von vortrefflichem, dunkelroth und sehr hart gebranntem Materiale. Einige sind mit eingedrückten Stempeln versehen, welche unzweifelhaft den römischen Ursprung dieses Grabes bekunden. Es fanden sich drei verschiedene Stempel vor, auf drei Ziegeln:

1. LEG X GPF (Legio decima gemina pia fidelis, die zehnte Doppellegion, die brave, getreue). Der Stempel, zolllang mit erhabenen Buchstaben, hat die Form einer Fusssohle, an einem sind die Zehen deutlich ausgedrückt.
2. CAM SECV (Camillus Secundus oder Secundinus, Name des Fabrikanten).
3. O CARN VRSICINI M (Officina Carnuntensis Ursicini magistri, Fabrik zu Carnunt des Meisters Ursicinus).

Aus dem Vorkommen eines Legionsstempels ist zu schliessen, dass die Bestattete — bei den Römern war in der Zeit des Kaiserreiches das Begraben häufiger als das Verbrennen — die Angehörige eines Soldaten war, da derlei Ziegel in der Regel nur bei Bauten in Verwendung kamen, welche vom Militär und für dessen Zwecke ausgeführt wurden. Jedoch benutzte man nicht ausschliesslich von der betreffenden Legion geschlagene, sondern auch von Privatfabrikanten bezogene Ziegel; so finden wir hier zwei solche Fabriksstempel, von denen der zweite (Nr 3) ein besonderes Interesse hat, weil er eine Ziegelschlägerei zu Carnunt (dem heutigen Petronell und Deutsch-

[1]) Er war geboren zu Laibach am 13. November 1560, sein Vater war Bürgermeister. Er kam nach vollendeten Humanioren als Student der Rechte an die Wiener Hochschule, trat aber, in seine Heimath zurückgekehrt und von einer schweren Krankheit genesen, einem in derselben abgelegten Gelübde zufolge in den geistlichen Stand, statt, wie es sein Vorhaben gewesen, in Italien die begonnene juridische Laufbahn zu vollenden. Er ward sofort Priester in Seccau (in der Steiermark), dann Bischof (1597), Präses der Religions-Reformations-Commission für Krain (1600) und endlich Statthalter von Innerösterreich (1614—1620) und kaiserlicher und erzherzoglicher Rath (Kalender mit Anmerkungen von Chröns eigener Hand — Musealarchiv; es sind dies die verloren geglaubten sogenannten Jahrbücher dieses Bischofs, in denen er Kirchliches und Profanes, Allgemeines und Specielles seiner Tage in kurzen aber scharfen Umrissen verzeichnet hat). Chröns Wahlspruch war: „Terret labor, aspice praemium“. Das k. k. Münzcabinet in Wien verwahrt zwei kleine Medaillen von dem Bischofe Thomas Crön dem „Krainerischen Apostel“ als:

A) Auf dessen päpstliche Bestätigung als Bischof vom 29. März 1599. Vorderseite in 7 Zeilen: THOMAS | CRÖNN DEI AC | SEDIS APLICÆ | GRA IX. EPVS | LABACEN: 29 | MARTII. AN | 1599. Rückseite: TERRET . LABOR — ASPICE . PRÆMIVM. Der Bischof im geistlichen Gewande, auf dornigem Pfade vorwärts rechtshin wandelnd, trägt auf der rechten Schulter ein Kreuz; gegenüber hält ihm auf Wolken ruhend ein Engel in der Rechten eine Krone und in der erhobenen Linken einen Palmzweig entgegen. Grösse: 1 Wiener Zoll; Gewicht $^{7}/_{16}$ Loth, in Silber, geprägt.

B) Auf dessen Consecration am 12. September 1599, innerhalb eines Kreises in acht Zeilen: IX | THOMAS D. G. | NONVS EPISCO | PVS LABACEN. | SIS . CONSECRA. | TVS . XII . SEP. | TEMBRIS | 1599. — Die Kehrseite enthält den Wahlspruch und die Vorstellung, wie die Medaille A. Grösse: 1 Zoll 3 Linien; Gewicht: $^{13}/_{16}$ Loth, in Silber, vergoldeter, ehedem gehörter Originalguss.

Das thatenreiche und für die Heimath Krain so wichtige Leben dieses Kirchenfürsten im Kurzen zu geben, ist schlechthin unmöglich. Chrön starb am 10. Februar 1630 in Oberburg. Zuerst wurde sein Leichnam in die von ihm bestimmte Gruft (Capelle Allerheiligen) des hiesigen Domes beigesetzt (Thalberg Epitome chronologica Labac., pag. 70) 1703, aber beim Niederreissen der alten Kathedrale nach Oberburg überführt. (Thalberg's Historia cathedralis [im MS in dem Archive des Laibacher Domcapitels] pag. 51.)

[1]) Herr Hans Khazianer war drei und vierzigster Landeshauptmann von Krain und Oberster der kroatischen Grenze; es ergibt sich aus einem Berichte des bischöflich-freisingischen Pflegers in Lock, Anton Freiherrn von Thurn, dass grosser Mangel im kaiserlichen von Khazianer befehligten Kriegsheere geherrscht, dass der Abzug oder Rückzug schon vor dem Unfalle bei Corianitz (oder Gore) beschlossen, dass mit Khazianer alle Feldhauptleute und Kriegsvölker bis auf die Böhmen, Sachsen, Österreicher, Steirer und Kärnthner abgezogen, was alles für Khazianer, dass dieser auf einem für den 12. November nach Graz ausgeschriebenen Landtag sich hatte vertheidigen sollen u. s. w.; es ergibt sich ferner aus der ganzen Darstellung, dass man zwar zur Zeit des Unfalles Khazianer die Hauptschuld zugeschrieben, dass jedoch schon damals ein Dunkel über dem Vorgang lag, welches wohl kaum je vollkommen aufgeklärt werden wird. (Mitth. d. hist. Ver. f. Krain, 1859, pag. 43 f. Vergl. darüber auch Voigt in Raumer's historischem Taschenbuch für 1844 — und Hammer-Purgstall, Osmanische Geschichte, III, 192.)

Altenburg) namhaft macht. Schon in früherer Zeit wurde in Wien (am Peter, Eck des Kühfussgässchens: J. 1840) ein Ziegel mit diesem Zeichen gefunden, die man in der Civilstadt Carnuntum — wo jetzt Petronell steht — öfter antrifft, ein sehr auffallender Umstand, dass die Römer selbst Ziegel so weit verführten; Carnunt war freilich ein grosser und bedeutender Ort.

Auch die Stelle, wo das Grab entdeckt wurde, ist zu beachten, denn es lag ohne Zweifel ausserhalb der alten Stadt, nachdem es ein Gesetz der zwölf Tafeln war, welches durch Hadrian, Antoninus und Diocletian erneuert wurde, dass die Begräbnisse ausser den Städten vorgenommen werden sollten. Von dem römischen Vindobona mit dem Castell in der Gegend der Wipplingerstrasse und Krebsgasse wurden in älterer und neuerer Zeit beim Graben von Kellern häufig Mauerreste aufgefunden, welche sich durch den römischen Bauwerken eigenthümlichen, mit gestossenen Ziegeln gemengten Mörtel und das häufige Vorkommen von Ziegeln mit Stempeln der X., XIII. und XIV. Legion, so wie mit dem ANT. TIBER. VINDOB. unzweifelhaft als römisches Mauerwerk erwiesen. So stiess man im Jahre 1846 im Hause Nr. 386 neben dem Magistrate auf die Reste eines römischen Bades, mit dem ein Wasserbehältniss, welches man im folgenden Jahre in der Krebsgasse Nr. 449 auffand, durch einen Canal communicirt zu haben scheint, ja aus verschiedenen Funden ist mit Wahrscheinlichkeit auf den Bestand eines grossen Mauervierecks zu schliessen, dessen Längenseiten die Krebsgasse bis gegen den Lichtensteg und die Landskrongasse bildeten. In diesem Rayon, der als der höchst gelegene Punkt den Kern Vindobona's gebildet haben dürfte, fand man, wie auch in den Häusern Nr. 583 (Münzerstrasse), 536 (Mariengasse), 535 (Kramergasse) und 533 (Siebenbrünnergasse) an verschiedenen Punkten römische Ziegel und Mauerwerk. Am Altenfleischmarkt gegen die Bäckerstrasse, auf dem Minoritenplatze, auf der Burgbastei und nun auch in der unteren Bräunerstrasse entdeckte man Begräbnisse.

Verschiedene Objecte, obwohl meines Wissens kein Mauerwerk, kamen an vielen Punkten der Stadt und Vorstädte neuerer Zeit an's Tageslicht. 1824 wurden bei den PP. Kapuzinern verschiedene Schmuckgegenstände gefunden, Beschläge, auf denen abenteuerliche Kämpfe und Jagdscenen mit Figuren in barbarischer Tracht erhaben gepresst sind, zwei Fibeln und ein hohles Armband aus Bronze; 1842 fand man beim Graben der Fundamente des Kaiser Franz-Monumentes in einer Tiefe von 27 Fuss (erklärlich durch spätere Anschüttungen, die hier stattfanden) sehr schöne römische Schalen aus rother Terra sigillata mit Ornamenten und Figuren in Relief reich und geschmackvoll verziert, dann einige Bronze-Objecte und einen geschmolzenen Metallklumpen; 1847 auf dem Ballplatze beim Bau des Statthalterei-Gebäudes ein Thongefäss, auf dem eine Schweinsjagd vorgestellt ist.

In der Gegend des Rennweges, wo die Strasse über Villa Gai (bei Schwechat) und Aequinoctio (Fischamend) nach Carnuntum führte, scheinen Häuser oder Villen reicher und vornehmer Römer gestanden zu haben; schon in früherer Zeit wurde hier der rechte Fuss einer kolossalen Bronze-Statue mit dem Bleizapfen, der zur Befestigung auf das Postament diente, gefunden; im Jahre 1849 beim Baue der Verbindungsbahn (am ehemaligen Neustädter Canale) der Torso eines Jünglings aus weissem Marmor, ein kolossaler Finger mit Ring aus Bronze nebst Münzen, eine Thonlampe mit dem Stempel: FORTIS und kleinen Thongefässen. Münzfunde wurden an verschiedenen Punkten der Stadt und Vorstädte, so wie der Umgebungen Wiens gemacht. Die zahlreichen Gräber, welche in den Thonlagern am Wienerberge, wahrscheinlich längs der nach Aquae Pannonicae (Baden) führenden Strasse entdeckt wurden, sind schon wiederholt besprochen worden. (Vgl. „Wiener Zeitung" vom 15. Mai 1858.)

Die Zeit, welcher das neuentdeckte Grab angehört, ist schwer zu bestimmen, da die zehnte Doppellegion sehr lange Zeit von den Antoninen (um 140 n. Chr.), vielleicht sogar schon seit Trajan bis nach Constantin dem Grossen (c. 350) in Wien stationirt war. Aus dem Charakter der Schrift auf den Ziegeln dürfte jedoch kaum eine frühere Zeit als der Schluss des zweiten oder der Anfang des dritten Jahrhunderts anzunehmen sein.

Die Gebeine der Römerin, möglicher Weise einer Christin, fanden auf einem Friedhofe ihre Ruhestätte, die meisten Ziegel mit Stempeln kamen durch Gefälligkeit der k. k. Polizei-Direction in das k. k. Antikencabinet, welches auch die anderen angeführten Wiener Funde verwahrt.

Fr. v. Sacken.

Correspondenzen.

*** Wien.** Seiner Excellenz dem Herrn Präsidenten der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale Karl Freiherrn v. Czoernig wurde die Auszeichnung zu Theil, von der antiquarischen Gesellschaft zu London zum Ehrenmitgliede derselben ernannt zu werden. Nach den Statuten, an deren Spitze Lord Stanhope steht, kann zum Ehrenmitgliede der Londoner antiquarischen Gesellschaft nur dann Jemand ernannt werden, wenn hiezu sämmtliche Mitglieder derselben ihre Zustimmung geben und es finden daher Ernennungen zu Ehrenmitgliedern in seltenen Fällen Statt. Wir lassen hier den Wortlaut des Diploms folgen:

Praeses Concilium et Sodales Societatis Antiquariorum Londini, omnibus et singulis ad quos praesentes Literae pervenerint Salutem.

Cum vir praestantissimus, prosapia clarus, ingenio clarior, Carolus Czoernig Baro de Czernhausen, qui est Imperatoris Germaniae potentissimi a consiliis intimis, singularem suum in dictae Societatis conatus et studia affectum uberrime fuerit testatus suisque meritis egregiis Rem antiquariam augere et ornare pro virili satagat dicta Societas laudatum Carolum Czoernig, Baronem de Czernhausen, dictae „Centralcommission zur Erhaltung der Baudenkmale" Praesidem die a. d. XIV. Kal. Maji. praesentis anni, solenni concessu in Sodalitium suum cooptavit, inque hujus Rei testimonium Sigillum suum praesentibus affigi curavit. Datum Londini Anno Aerae Christianae MDCCCLXI Nonis Maji Regni Victoriae Magnae Britanniae et dictae Societatis Patronae munificentissimae XXIV°. (Folgen die Unterschriften der Mitglieder.)

*** Wien.** Seine k. k. apost. Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 23. Juli d. J. dem Ausschussmitgliede des Wiener Alterthumsvereines Karl Lemann für seine Leistungen durch Herstellung und Ausstattung des vom Vereine überreichten und mit Allerhöchstem Wohlgefallen aufgenommenen Albums photographischer Aufnahmen von kunstarchäologischen Gegenständen aus der vorjährigen Ausstellung das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen und Allerhöchstihren Oberstkämmerer beauftragt dem Wiener Alterthumsvereine für dieses interessante Prachtwerk den Allerhöchsten Dank auszudrücken.

*** Wien.** Der überraschend günstige Erfolg, welchen der Wiener Alterthumsverein mit seiner vorjährigen Ausstellung von kunstarchäologischen Gegenständen errungen, ermuthigte andere Vereine und Gesellschaften, ähnliche Ausstellungen von vaterländischen Alterthümern zu veranstalten. Wir freuen uns dieses fortdauernden Eifers für die Belebung des Studiums der kunstarchäologischen Denkmale um so mehr, als die gegenwärtigen Zeitverhältnisse eben nicht geschaffen sind wissenschaftliches Streben

zu befördern. Während im Frühjahre Alterthumsausstellungen zu Lemberg und Insbruck eröffnet waren, die indess, wie wir erfahren, wegen der mangelnden wissenschaftlichen Leitung viel zu wünschen übrig liessen, wird nun auch demnächst eine archäologische Ausstellung in Prag eröffnet. Wir hoffen darauf ausführlicher zurückzukommen und beschränken uns für jetzt einige Andeutungen über den Inhalt der letzterwähnten Ausstellung nach einer Correspondenz der „Wiener Zeitung" aus Prag zu geben:

„Die archäologische Exposition des Vereins Arcadia ist bereits in der Aufstellung begriffen. Die bedeutendsten und werthvollsten Objecte stehen in Aussicht, die meisten davon sind bereits in den Händen des Vereins. Von diesen nennen wir nur die berühmten „Rolandshörner", das Maternuskreuz, das Schwert des h. Stephan, den Onyxbecher Karl's IV. und die Reliquientumba des Prager Domschatzes, das kostbare Pacifical des Abtes von Strahow, mehrere Perlen der Gallerie und Bibliothek des Stiftes Strahow, ein karolinisches Kreuzigungsbild aus der Abtei Emaus, ein Familien-Portativ-Altar des Fürstenhauses Lobkowic, Originalbildnisse von Don Carlos und Egmont aus dem Schlosse Raudnic, zwei herrliche Degen aus der Lobkowic'schen Rüstkammer, ferner: das Modell der verstümmelten Rolandssäule unter der Prager Brücke (von Ihrer Excellenz der Frau Gräfin Klebelsberg), eine Kassette Rudolph's II. (von Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin Colloredo-Mannsfeld), das Landmarschallsschwert der Markgrafschaft Mähren (von Herrn Grafen Johann Kolowrat-Krakowsky), werthvolle altböhmische Bildertafeln aus dem Prager Kreuzherrnstift und aus der ehemaligen Stiftskirche zu Königsaal, das berühmte Reliquiar der Bethlehemskirche, das eherne Pferd von Košír und einen Pontificalring des Papstes Pius II. (aus der reichen Sammlung des Herrn Ritters Johann von Neuberg), Dürers Hexen, ein unschätzbares Originalschnitzwerk (im Besitz des Herrn Abtes Zeidler), ein vor drei Jahren aufgefundenes Meisterwerk, das dem Leonardo da Vinci zugeschrieben wird: ein kreuztragender Heiland, der Tod Mariens aus der Raudnicer Propstei und das einst berühmte, in neuester Zeit wieder erkannte Gnadenbild, das der dritte Erzbischof Prags Johann von Jenstein zu Raudnic verehrte und das er in Bedrängnissen anzurufen pflegte: „Sancta Maria de Ruduicz me adjuvabit", den prächtigen Ehrenbecher der k. Leibgedingstadt Melnik, die schätzbaren Alterthümer des Budweiser Rathhauses u. a. m."

* **Wien.** Die Abtragung der Thurmspitze des St. Stephansdomes in Wien ist vollendet. Wie wir aus den Mittheilungen einzelner Tagesblätter entnehmen, hat Dombaumeister Ernst dem Dombaucomité auch bereits den Plan für den Wiederaufbau derselben vorgelegt. Im Bauexecutivcomité, welches bekanntlich aus dem Professor der Akademie Fr. Schmidt, dem Magistratsrathe Kroocs, dem Oberingenieur Wächtler und dem Adjuncten des Stadtbaumeisters Niernsee besteht, scheinen jedoch gegen die vollständige Durchführung des Planes Bedenken aufgetaucht zu sein und es wurde aus diesem Grunde das Comité durch einige fachmännische Mitglieder und zwar durch Professor Siccardsburg, Oberingenieur Salzmann und Baumeister Kranner verstärkt. Wiewohl nun die Berathungen noch nicht geschlossen sind, so wurde doch an den Wiederaufbau der Thurmspitze bereits Hand angelegt. — Über die bisher zur Restauration verwendeten Geldmittel bringt die „Presse" folgende beachtenswerthe ziffermässige Angaben:

„Die an der Stephanskirche seit dem Jahre 1854 gemachten Restaurations-Arbeiten und Neubauten belaufen sich auf folgende Summen: Im Jahre 1854: Giebelbau an der Südseite (von der Commune Wien) 50.506 fl. Im Jahre 1855: Giebelbau an der Nordseite (von der Commune Wien) 63.058 fl. 1855: Die unter der Leitung der k. k. niederösterreichischen Landes-Baudirection hergestellte Restaurirung der Strebepfeiler und Fenster unter den Giebeln der Südseite 12.696 fl., 1856 und 1857: Restaurirung der Strebepfeiler, der Fenster und des Eingangsportales unter den Giebeln der Nordseite (von innen und aussen) 15.091 fl. 1858: Restaurirung der Nord- und Südseite, der Hauptfaçade, Auswechslung eines Hauptpfeilers am hohen Thurme in einer Ausdehnung von 10 Klafter, Krümmung des Stiegenhauses und der anschliessenden Giebel 45.126 fl. 1859: Restaurirung des hohen Chores sammt Fenstern, an der Aussenseite 44.887 fl. 1860: Vollendung des hohen Chores von aussen, des ganzen Innern, des südlichen Chores, Eingerüstung und Abtragung des Thurmhelmes, Herstellung sämmtlicher Gerüste am unausgebauten Thurme 130.470 fl. Die Totalausgabe seit 1854 beläuft sich also auf 361.833 fl. Bei Herstellung der Giebel wurden die ersten Giebel um 12.000 fl. die zweiten um 3000 fl. unter dem Überschlage hergestellt Dieselben Gerüste zur Abtragung des Thurmhelmes, welche im Jahre 1843 15.500 fl. gekostet hatten, sind jetzt um 12.900 fl. hergestellt worden.

Literarische Besprechungen.

1. Der Dom zu Bremen und seine Kunstdenkmale von Dr. Herm. Alex. Müller. 4°. Bremen, 1861.

2. Der Speierer Dom, zunächst über dessen Bau, Begabung, Weihe unter den Saliern. Eine Denkschrift zur Feier seiner 800jährigen Weihe von Dr. Fr. Remling. 8°. Mainz, 1861.

Wer es gut meint mit der kunstgeschichtlichen Wissenschaft und eine gedeihliche Entwicklung derselben wünscht, muss eine jede Bereicherung der monographischen Literatur, insbesondere auf dem Gebiete der Baugeschichte des Mittelalters willkommen heissen. Selbst zugegeben, dass wir nicht mehr unsere Urtheile auf willkürlich behauptete und blind geglaubte Hypothesen bauen, sondern unsere Forschungen auf der festen Grundlage von Thatsachen weiter führen, kann die monographische Schilderung der einzelnen Monumente nur mit Dank aufgenommen werden. Sie wird die gegenwärtig gangbaren Grundsätze über die Entwicklung der mittelalterlichen Architectur bestätigen oder in Einzelnheiten sie berichtigen, in jedem Falle zum Ausbau der historischen Wissenschaft beitragen. Sind wir aber in der That so durchgängig auf dem rechten Wege, betreten wir stets nur festen Boden und geben wir uns niemals conventionellen Vorstellungen hin? Eins steht fest, dass eine allgemeine Übereinstimmung in den Grundsätzen zwischen den Kunstforschern verschiedener Nationen nicht waltet und gewisse Anschauungen und Urtheile bei Franzosen und Engländern eben so gewiss vorherrschen, als sie bei uns bekämpft und beseitigt werden. Man wirft uns vor, dass wir in der jüngeren Datirung der mittelalterlichen Bauwerke nicht den Thatsachen, sondern einem vorgefassten Systeme folgen und gar zu spröde sind in der Annahme fremder Elemente, welche auf die Entwicklung der verschiedenen Localschulen gewirkt haben mögen. Wir dagegen sind der Meinung, dass die Forscher anderer Völker in der chronologischen Frage noch den naiven Standpunkt einnehmen, der bei uns vor einem Menschenalter herrschte und das Spähen nach byzantinischen und anderen Einflüssen die organische Entwicklung der Baukunst vergessen lässt. Es ist hier nicht der Ort, diese Vorwürfe gegen einander abzuwägen; die Betrachtung anzuregen, kam uns in den Sinn, weil eine der oben angeführten Schriften den Versuch macht, was wir für unumstösslich fest nach den jüngsten Forschungen hielten, wieder in Frage zu stellen und den älteren Standpunkt, welcher in das eilfte Jahrhundert bereits den Schwerpunkt der romanischen Bauentwicklung legt, abermals aufzupflanzen. Dies geschieht in Remling's Schrift über den Speierer Dom, während

Müller's Baugeschichte des Bremer Domes wesentlich zu den Anschauungen, welche in dem Kugler-Quast'schen Kreise herrschen, sich bekennt. Kugler hatte in seinen kleinen Schriften (II, S. 640) zuerst den Bremer Dom sorgfältiger behandelt, einen Kernbau des XI. Jahrhunderts (ungefähr 1043) angenommen, mit welchem aber im zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts wesentliche Umwandlungen vorgingen. Bei diesem Umbau traten ihm mancherlei räthselhafte Eigenthümlichkeiten entgegen, zu deren Aufhellung Müller's fleissig gearbeitete Schrift bestimmt ist.

Auch Müller geht von der Anschauung aus, dass sich der unter den Bischöfen Bezelin und Adalbert (1043—1069) errichtete Bau noch in seinen Haupttheilen erhalten habe. Die Arcaden des Mittelschiffes, die Anlage beider Chöre und Kreuzarme, die Anordnung zweier schmaler Seitenschiffe und die Krypten stammen aus dieser Periode. Eine Erneuerung des Bauwerkes nach dem angeblichen Brande vom Jahre 1088 wird bestritten, die nächste Fortsetzung des Baues: die Einwölbung des südlichen Seitenschiffes und etwas später des Mittelschiffes dem XIII. Jahrhunderte zugeschrieben. So erscheint die Baugeschichte des Bremer Domes einfach genug. Doch findet sich in Müller's Schrift selbst mancherlei vor, was Bedenken gegen jene Lösung des „Bauräthsels" hervorruft. In der östlichen Krypta findet Müller die Spuren verschiedener, wenn auch durch keinen langen Zeitraum getrennter Bauperioden. Von 10 Gewölbestützen sind die 6 östlichen glatte Rundsäulen, die 4 westlichen an den Ecken abgeschrägte Pfeiler. Die Verschiedenheit der Profilirung, das Vorhandensein des Eckblattes bei jenen deutet ein jüngeres Alter an.

Beide Krypten, die östliche wie die westliche — deren Säulen gleichfalls die charakteristischen Merkmale des frühromanischen Styles nicht an sich tragen — haben einen geradlinigen Abschluss, eben so die über ihnen befindlichen Chöre. Da Adam von Bremen in seiner bis zum Jahre 1072 reichenden Kirchengeschichte von Apsiden spricht, so muss man am Bezelin'-Adalbertischen Baue ursprünglich runde Abschlüsse annehmen, welche erst in späterer Zeit der geraden Wand wichen. Dieser Umbau müsste zwischen die Bauperioden des XI. und XIII. Jahrhunderts gesetzt werden, was aber gegen die von Müller vorgeschlagene chronologische Gliederung verstösst. Unberührt davon, so wie von den anderen am Bremer Dome bemerkbaren Seltsamkeiten, deren Schilderung und Erklärung in Müller's verdienstlichem Werke nachgelesen werden mag, bleibt die Thatsache, dass der Bremer Dom, ursprünglich als flach gedeckte Basilica construirt, erst nachträglich durch Einfügung von Pilastervorlagen in einen Gewölbebau umgewandelt wurde. So hätte demnach die von Quast mit besonderer Vorliebe ausgebildete Theorie von der im XII. Jahrhunderte vollzogenen Einwölbung ursprünglich flach bedeckter Basiliken eine neue Bestätigung erfahren. Während Quast's Annahmen hier bestätigt werden, droht ihnen aber in ihren wichtigsten Grundsätzen die Gefahr der Widerlegung. Bekanntlich hat Quast an dem Systeme der mittelrheinischen Dome von Mainz, Speier und Worms seine Ansichten mit unläugbarem Scharfsinne dargelegt und von allen drei Domen die nachmalige Umgestaltung des ursprünglichen Typus noch innerhalb der romanischen Periode behauptet. Diese Anschauungen sind allmählich in das allgemeine Bewusstsein übergegangen und zur förmlichen Überzeugung geworden. Die mittelrheinischen Dome bilden nach Quast unmittelbar zusammenhängende Glieder einer Entwicklungskette; wem es gelingt, ein Glied loszulösen, hat die ganze Kette gesprengt und die gegenwärtig herrschenden Grundsätze in ihrer Geltung erschüttert. Auf die Widerlegung der Ansichten Quast's steuert aber unmittelbar der Verfasser der Schrift über den Speierer Dom, Herr Remling, los. Er ist kein Kunstforscher vom Fache, etwas breit in seinen Auseinandersetzungen und unsicher in seinen Urtheilen, er genoss aber bei der Ausarbeitung seines Werkes die Unterstützung von Fachleuten und besonders jene Geier's, des besten Kenners des Speierer Domes, wodurch dasselbe allerdings einen nicht geringen Werth gewann.

Herr Quast behauptet in seiner Schrift über die mittelrheinischen Dome (S. 32) in Gemeinschaft mit Geier, die Seitenschiffe des Speierer Domes untersucht und dabei entdeckt zu haben, dass „die Pfeilervorsprünge mit den davorgelegten Halbsäulen nicht zum ursprünglichen Mauerwerke gehören, vielmehr, dass das alte Mauerwerk erst nachträglich ausgeschroten wurde, um jene aus Quadern gebildeten Wandpfeiler in sich aufzunehmen". Diese Entdeckung erschien Quast entscheidend genug, um die ursprüngliche Einwölbung des Speierer Domes zu verneinen. Aus dem in Remling's Schrift abgedruckten Gutachten Geier's erfahren wir nun aber, dass diese Entdeckung auf einer bedauernswerthen Täuschung beruhe, die Vorlagen im Seitenschiffe gleichzeitig mit den Umfassungsmauern aufgeführt sind und namentlich „die Verbindungsbogen über den Pfeilern mit dem Mauerkerne zusammengewachsen ein Material und eine Ausführung mit dem letzteren bilden". Es muss demnach der Speierer Dom gleich ursprünglich mit gewölbten Seitenschiffen versehen gedacht werden. Von grosser Bedeutung erscheint uns, was Geier zur Bekräftigung seiner Ansicht noch aus der Vergleichung mit der Limburger Basilica anführt. In Limburg ist die Mauerstärke im Verhältnisse zur Höhe = 1 : 11; in Speier bei nahezu gleicher Höhe (dort 39, hier $46\frac{1}{2}$ Fuss) dagegen = 1 : $6\frac{1}{2}$. Aus dieser Verdopplung der Stärke schliesst Geier mit Recht, dass die Aussenmauern in Speier als Widerlagen dienten, also ein zu stützendes Gewölbe voraussetzten. Noch weiter gehen das Gutachten des bei der Restauration beschäftigten Architekten Foederle und die Ansicht des Restaurators Hübsch selbst in ihren Folgerungen, welche beide aus technischen Gründen nachzuweisen suchen, dass schon bei der ursprünglichen Anlage die vollständige Überwölbung des Mittelschiffes beschlossen war. Wir müssen von der Fortsetzung des grossen Werkes, welches Hübsch über die altchristlichen Denkmale herausgibt, den vollständigen Beweis für diese Behauptung abwarten, müssen aber gestehen, dass selbst, wenn nur die Behauptungen Geier's sich als thatsächlich und richtig herausstellen, unsere Ansichten über das Verhältniss der Bauthätigkeit des XII. Jahrhunderts zu jener im XI. Jahrhunderte eine tiefe Änderung erleiden und die Baugeschichte der mittelrheinischen Dome, wie sie bisher gelehrt wurde, nicht mehr zum Ausgangspunkte der geschichtlichen Entwicklung der romanischen Architectur in Deutschland dienen könne. A. S.

---

*Bei John Murray in London erscheint: „Handboock to the Cathedrals of England Southern division 2. vol", ein Werk, welches für die Kenntniss der vorzüglichsten kirchlichen Baudenkmale Englands von Wichtigkeit ist. Die zwei Bände enthalten die umfassende Geschichte und Beschreibung der Kathedralen in Südengland mit 44 Illustrationen. Es sind darin die Kathedralen von Winchester, Salisbury, Wells, Exeter, Chichester, Canterbury und Rochester behandelt. Eine später erscheinende Abtheilung des Werkes wird sich mit dem Osten Englands und zwar mit den Kathedralen von Oxford, Peterborough, Cly, Morvich und Lincoln; die dritte Abtheilung mit dem Westen und zwar mit den Kathedralen von Bristol, Gloucester, Worcester, Hereford und Lichfield und die letzte Abtheilung mit dem Norden, nämlich mit den Kathedralen von York, Riponijon, Durham, Carlisle, Chester und Manchester nebst den Kathedralen von Wales, nämlich jenen von Blandaff, St. David's, St. Asaph, und Bangor beschäftigen. Nebst der Geschichte und Beschreibung werden von jeder Kathedrale Grundrisse und Aufrisse, perspectivische Ansichten des Äussern und Innern und die nöthigen Details gegeben.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte nebst Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 70 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz **Karl Freiherrn v. Czoernig.**

Redacteur: **Karl Weiss.**

№ 10. **VI. Jahrgang.** **October 1861.**

Die Miniaturen Perchtold Furtmeyr's zum hohen Liede

und die ohne Angabe des Ortes und Jahres gedruckten, unter dem Titel „cantica canticorum sive historia vel providentia beatae Virginis Mariae ex cantica canticorum" gangbaren Holzschnitte in ihrem gegenseitigen Verhältnisse.

Von Wilhelm Weingärtner.

Das verwandtschaftliche Verhältniss zwischen den beiden in der Überschrift genannten Werken, deren ersteres sich in der Wallerstein'schen Bibliothek befindet, entdeckt zu haben, ist eines der Verdienste Förster's um die Geschichte der deutschen Kunst (vgl. Förster: Geschichte der deutschen Kunst II, S. 354). Sein künstlerisch gebildetes Auge liess ihn nicht selten Dinge sehen, die Andere seiner Zeit noch gar nicht beachteten. Leider wurde aber dieses Auge nicht immer von der gehörigen Sorgfalt und Kritik unterstützt. Dieser Mangel beeinträchtigt noch viele seiner Publicationen.

Wenn ich daher im Nachfolgenden wiederum genöthigt bin, gegen Herrn Ernst Förster zunächst einige Bedenken zu äussern und divergirende Ansichten gegen ihn geltend zu machen, so bitte ich die Sache ja nicht als eine persönliche anzusehen; nicht ihm allein, sondern noch bei Weitem mehr der Zeit, in welcher diese Arbeiten ausgeführt wurden, schreibe ich viele dieser Mängel zu. — Jede Wissenschaft hat eine Periode zu durchlaufen, in welcher die Liebe zur Sache die Schärfe der wissenschaftlichen Forschung noch in etwas beeinträchtigt.

Was das kostbare, aus zwei gewaltigen Foliobänden bestehende Manuscript angeht, so begreife ich zunächst nicht, warum es durchaus als „Weltchronik" von allen Seiten und darum auch von Förster bezeichnet wird, da es vielmehr eine freie Übertragung der Bibel mit eingeflochtenen theologischen Abhandlungen enthält. C. Becker hat es im Kunstblatt (Jahrg. 1853, Nr. 3, S. 293) schon richtiger „eine Art Weltchronik" genannt. Über den Inhalt, den etwaigen dogmatischen und wissenschaftlichen Werth desselben überhaupt mögen Andere das Nöthige beibringen; uns kümmert vor der Hand hier nur der sehr bedeutende Werth seiner sorgfältig durchgebildeten und ausgeführten Miniaturen.

Der Maler derselben nennt sich Perchtold Furtmeyr. — Möglichste Sorgfalt auch in solchen Nebensachen ist wünschenswerth und Förster's leider gangbar gewordene Schreibweise „Berthold Furtmayr" daher aufzugeben.

Seinem Stande nach bezeichnet sich dieser Furtmeyr als „yluminyst", wofür Förster fälschlich „plummist" gelesen und in den Text gesetzt hat, ein Wort, das die deutsche Sprache des XV. Jahrhunderts gar nicht kennt.

Die Wallerstein'sche Bibliothek, in welcher sich das in Rede stehende Manuscript zur Zeit befindet, ist in den Klostergebäuden zu Maihingen, eine Stunde von Nördlingen untergebracht. Auch dieser Name ist in Förster's Kunstgeschichte in Mahingen verstümmelt.

Dieser Druckfehler, oder was es sonst sein mag, hat sich durch H. A. Müller bereits in das Kunstblatt (Jahrg. 1853, S. 175) eingenistet, wo gar „Mahningen" daraus gemacht ist. Es zeigt, wohin derartige Fahrlässigkeiten führen.

Indess lassen wir diese und andere Kleinigkeiten bei Seite liegen und wenden wir uns lieber unmittelbar zur Hauptsache. Zeit der Vollendung und Zweck der Anfertigung des ganzen Manuscriptes liefern uns folgende Worte:

„nach unsres lieben herrn gepurd tavsend vierhüdert un jm zway vnd sibñzibisten jar an sand dorothea tag ward das puech volpracht zu ern d'raiuen mayd."

Wenn daher die Malereien des hohen Liedes an Grösse, Schönheit der Ausführung, Zahl und Anordnung mit ihren im Mittelalter allgemein üblichen Deutungen auf

Maria alle anderen übertreffen, so ist daraus durchaus nicht mit Förster ohne Weiteres zu folgern, „dass das Buch ein Braut- oder Hochzeitsgeschenk war". Der Grund liegt näher und tiefer; er liegt in der Sache selbst. Die betreffende Schrift, welche ihn angibt, steht unter dem Stammbaum der Maria auf dem zweiten Pergamentblatt des einen Bandes unmittelbar vor dem Anfang der Psalmen.

Eine zweite Legende der Art befindet sich auf dem Titelblatt des anderen Bandes, wo wiederum Maria mit dem Kinde dargestellt ist, zur Seite aber in den Einfassungen in kleineren Dimensionen die Sibyllen. Dieselbe lautet:

„durch eren der keuschē mayd ist das werk berait anno dmi MCCCCLXX p mā9 pchtoldi furtmeyr."

Die Miniaturen des ganzen Werkes fallen somit zwischen die Jahre 1470 und 1472, die des hohen Liedes, das unsere Aufmerksamkeit augenblicklich speciell fesselt, in das zuletzt genannte Jahr.

Anders steht die Sache mit dem Schreiber und der Anfertigung des Manuscriptes selbst. Am Ende desjenigen Bandes, welcher unter Anderem auch das hohe Lied enthält, ist zu lesen:

„explicit vetus testamentum per Georgius Rorer de Ratisbona sub Anno domini millesimo quadringentesimo sexagesimo Octavo etc. etc."

Die Schrift ist daher, wie häufig, bedeutend früher als die Malereien. Zu den kleineren in den Initialen und am Anfang und Ende der einzelnen Bücher befindlichen Miniaturen war mithin, wie gewöhnlich, der Raum freigelassen, während die in ihrer Art und jeder Hinsicht einzigen des hohen Liedes ohne allen Text acht Folioblätter ohne jede Unterbrechung füllend, später eingeheftet wurden.

Wer auch nur einen flüchtigen Blick auf diese Illustrationen geworfen hat, dem kann es nicht entgangen sein, dass die Bilder des hohen Liedes in ihrer Auffassung und Anordnung vollkommen aus den übrigen Verzierungen herausfallen.

Während die anderen Bücher nur mit kleinen, fast holzschnittartig aufgefassten Miniaturen in den Initialen, höchstens noch kleineren Bildchen am Anfang und Ende jeder Schrift oder Abhandlung versehen und an den Seiten mit reizenden Arabeskenverzierungen geschmückt sind, so füllen die des hohen Liedes ohne alle Einfassung, je zwei Darstellungen über einander angebracht, je eine Folioseite, wobei die Vorder- und Rückseite jedes Blattes bemalt ist.

Das hat auch Förster bemerkt, da er sagt: „im ersten Bande hat er (Furtmeyr) nach dem Titelblatt nur mit kleinen Bildern den Text illustrirt, ebenso im zweiten Bande den grössten Theil. Anders wird es, so wie er an das hohe Lied Salamonis kommt." Aber er hätte billiger Weise doch auch bemerken sollen, dass hier nicht nur die Form und Anordnung, sondern dass auch die Auffassung und Zeichnung bedeutend modificirt erscheinen, dass die Auffassung idealer, die Gestalten zierlicher und feiner, die Verhältnisse länger, die Brüche der Gewandung weniger knittrig, die Compositionen reicher, die Gesichtsbildungen schmäler sind als in allen übrigen kleineren Malereien, die meist nur einzelne Gestalten enthalten und theilweise, wie die im Jeremias, Baruch, Daniel, Ozeas, Johel, Abdias, geradezu dem Zeitgeschmack gemäss naturalistisch aufgefasst, in den Körperformen derb, in den Verhältnissen kurz sind. Einige derselben lassen sogar in der Ausführung Manches zu wünschen übrig.

Die Propheten, welche dem hohen Liede folgen, sind so dürftig bedacht, dass sie meistens nur die Figur des betreffenden Propheten im Initialen enthalten. Nur die scheinen etwas besser weggekommen zu sein, welche, wie Jonas, messianische Deutungen zulassen. — Das Feierliche, Abgemessene und Alterthümliche der Bewegung ist hier vollkommen beseitigt; die fast süssliche Auffassung hat einer freieren Regung Raum gemacht; die zierlichen Formen und Gestalten sind durch derbere ersetzt.

Am auffallendsten bleibt aber bei den Malereien des hohen Liedes im Gegensatze zu den Miniaturen der übrigen Bücher jedenfalls die übertriebene Anwendung der Spruchbänder: alle Gestalten werden von denselben umflattert und nicht selten sind ihrer auf einem Bilde sechs, acht und mehr vorhanden, während in den übrigen Malereien keine Spur davon zu finden ist: weder in den Propheten, noch in den dem hohen Liede vorangehenden Psalmen, noch in den Titelblättern sind sie zur Anwendung gekommen. Man darf dieses Auskunftsmittel, wie die ganze Auffassung und Behandlung der einzelnen Scenen als etwas Alterthümliches und Überkommenes ansehen, was der Entstehungszeit der Miniaturen bereits fremd geworden war.

Die Baumformen sind übertrieben stylisirt und einzelne Räume sehen unseren aus Holz geschnitzten Kinderspielen so ähnlich wie ein Ei dem andern. Selbst in den Trachten kommen ältere Formen vor, und die Zeittracht, welche das Titelblatt doch aufweist, ist in den Malereien des hohen Liedes nicht zu finden. An der Stelle z. B., wo es heisst: „geschlagn uñ v'wunt habñ mich und aufgehob'n mein mãtl dye hüett' der maurn" haben die beiden Ritter, welche den Frevel begehen, weder Schnabelschuh noch Krebsharnisch, sondern der eine ein Panzerhemd, der andere ein gewöhnliches blaues Gewand. Auch in der Auffassung der einzelnen Scenen begegnen uns überall ältere Motive, die wir nicht wie Förster für originelle Erfindungen des in technischer Hinsicht ausgezeichneten Illuminators gelten lassen möchten.

Offen gestanden: die Malereien des hohen Liedes gegen die übrigen kleineren Miniaturen gehalten, bringen auf uns schon durch die blosse Vergleichung allein den Eindruck hervor, als wäre Furtmeyr nicht in die Zahl der frei erfindenden Künstler zu rechnen, eine Ehrenstelle, die ihm Förster unserer Ansicht nach voreilig eingeräumt hat. Ein pinselfertiger Illuminator scheint er vielmehr da, wo

er über sein Handwerk hinausgehen und Gediegeneres leisten wollte, sich in der Composition und der Zeichnung ziemlich treu an ältere und schon darum bessere Vorbilder angelehnt zu haben. Dass solche Vorbilder vorhanden waren, unterliegt keinem Zweifel. Die Malerei nahm im Anfang des XV. Jahrhunderts unstreitig unter den Eyks in den Niederlanden und noch früher zu Cöln in Deutschland eine höhere Stelle ein, als am Ende desselben, und eben dasselbe gilt von den vervielfältigenden Künsten, wie einzelne ältere Metallschnitte, gebunste Blätter und Teigdrucke beweisen.

Indess meine Behauptung wäre denn doch noch mehr als gewagt, wenn sich nicht noch andere wichtige Anhaltspunkte dafür gewinnen liessen. Schon Förster (Gesch. d. deutsch. Kunst II, S. 354) war das Vorhandensein von Holzschnitten, die in der allgemeinen Anordnung, der Auffassung und in den meisten Details mit den Furtmeyr'schen Miniaturen des hohen Liedes übereinstimmen, bekannt. Er sagt darüber Folgendes: „neben diesen oder vielen anderen nur oder vorzugsweise tendenziösen Bilddrucken nimmt sich das „Hohe Lied“ (das aus Kloster Bittrich in München in das Münchener Cabinet gekommen ist) wie ein erstes durchdachtes und künstlerisch durchgebildetes Kunstwerk aus. Es war keine geringe Überraschung für mich, in diesem schönen und reizenden Holzschnittwerk das gerühmte Hohe Lied von Berthold Furtmayr von 1471 in allen Theilen (mit Ausnahme der Donatoren und Wappen) vollständig wieder zu erkennen.“

Donator und Wappen gehören zunächst gar nicht zu dem hohen Liede der Wallerstein'schen Bibliothek, sondern stehen am Anfang der Bände so gut, wie die schon erwähnten Marienbilder, die alsdann mit demselben Recht als fehlend bezeichnet werden müssten. Es fehlt aber einzig und allein nur das sehr zierliche Bildchen, welches noch im kleineren Format der übrigen Miniaturen gehalten ist, von dem uns Förster (II, S. 257, A.) eine Abbildung in Originalgrösse geliefert hat. Es stellt zwei Liebende dar, die sich umfassen und küssen, als Illustrationen zu den Worten: „mit dem kusz seines mundes er mich kuss etc.“

Falsch oder willkürlich ist ferner in Förster's Angabe die Jahreszahl 1471, wofür 1472 jener bereits erwähnten Legende gemäss zu substituiren ist.

Eine genaue Übereinstimmung findet ferner zwischen diesen Miniaturen und den Holzschnitten auch nicht statt, sondern nur eine allgemeine, wie sich bei näherer Vergleichung ergibt, die ich alsbald anstellen werde.

Unbekannt endlich ist Förster, trotzdem dass er bekanntlich in München ansässig ist, geblieben, dass das von ihm namhaft gemachte aus dem Kloster Bittrich in München stammende und den 15. December 1807 von der königlichen Bibliothek an das Kupferstichcabinet abgegebene Exemplar der Holzschnitte in München selbst schon durchaus nicht das einzige ist. Noch viel weniger aber kann und darf es als ein Meisterwerk der Holzschneidekunst und „ein erstes durchdachtes und künstlerisch durchgebildetes Kunstwerk“ bezeichnet werden.

Die königliche Bibliothek in München besitzt nicht weniger als noch drei Exemplare (Xyl. Nr. 31, 32, 33), von denen zwei (Xyl. Nr. 31 u. 32), wie dasjenige des Cabinets illuminirt sind, während das dritte (Xyl. Nr. 33) schwarz geblieben ist. Schon bei flüchtiger Betrachtung zeigt sich der ungleiche Werth dieser Holzschnitte. Unstreitig ist Nr. 32 die beste von allen mir bis jetzt bekannten Ausgaben; die roheste, desshalb aber keineswegs die früheste Edition ist Nr. 31. — Leider konnte ich das Exemplar des Kupferstichcabinetes mit denen der Bibliothek nicht vergleichen. So weit sich unter solchen Umständen Angaben machen lassen, stimmt es so ziemlich mit Nr. 31 der Bibliothek zusammen. Irre ich nicht, so enthält es nur sieben Blätter und wäre somit unvollständig, da die Originalausgaben sechzehn Holzschnitte auf acht Blättern aufweisen. Auch schienen mir die letzten Platten besser gearbeitet als die ersten, im Ganzen ist es in sehr defectem Zustande.

Die beste und älteste Ausgabe scheint mir Nr. 32 zu sein, die aus einem Franciscanerkloster in Freising stammt: Ausdruck, Zeichnung, Colorit sind besser, vor Allem aber die Striche feiner geschnitten. Die Lieblingsfarben sind Blau, Grün, Roth, während bei der minder guten Nr. 31 Roth und Grün auf beleidigende Art vorwalten, Schwarz im Übermass angewendet ist, die Schnitte breiter und dadurch theilweise an feineren Körpertheilen verflossen sind. — Im Übrigen ist mit einzelnen Abweichungen in der Zahl der Thiere, der Blumen, Früchte, Bäume, des Ornamentes, ja auf einer Platte sogar der Personen Nr. 31 immer noch sclavisch genug copirt. Ausser diesen Weglassungen ist an der Seite hie und da der Raum zu eng geworden. — Nr. 33 dagegen, die uncolorirte, und Nr. 32 gehen Hand in Hand, obwohl Nr. 33 etwas derber behandelt ist; wo Nr. 31 weglässt, thut es Nr. 33 noch nicht.

Bei allen vier Exemplaren sind je zwei Holzschnitte mit der Rückseite an einander geklebt und dadurch einige Unordnungen in der Aufeinanderfolge herbeigeführt worden. Specielle Kenner des älteren Buchdruckes mache ich ferner noch darauf aufmerksam, dass Nr. 31 auf der letzten Seite ein Wasserzeichen hat, das einem mit Hacken besetzten Rade gleicht, während Nr. 33 auf dem ersten Blatte ein Wasserzeichen aufweist, das etwa einem kurzen, unten mit einem runden Knopf versehenen Stabe ähnelt, der oben in Gestalt einer Lilie ausläuft und mithin etwa einem Scepter gleich kommt. Auch das Exemplar des Cabinets hat auf Blatt 4 ein Wasserzeichen, das indess der Verkleisterung wegen schwer zu erkennen ist. An Nr. 32 dagegen habe ich ein derartiges Abzeichen nicht bemerkt.

Heinecken, seiner Zeit der feinste und gewissenhafteste Kenner alter Holzschnitte, Drucke u. Kupferstiche,

dessen Ansichten jetzt freilich überlebt sind, macht vier Exemplare unserer Holzschnitte namhaft (Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, II. Theil, S. 190 ff.), deren eines in der gräflich Pertusanischen Bibliothek in Mailand, ein zweites im Besitz des Herrn Verdussen in Antwerpen, ein drittes in der Bodlejanischen Bibliothek, das vierte auf dem Rathhause zu Harlem (letzteres S. 191 genau beschrieben) sich befand. Seiner Ansicht nach wäre das Original deutsch, die Nachschnitte niederländisch. Er nennt die in Deutschland verfertigten Bilder schon schlecht und ihnen wenig Ehre bringend. Da ihn die Figuren unserer Holzschnitte, und zwar nicht ganz mit Unrecht, an die alten geschnitzten Figuren deutscher Kirchen erinnern, kommt er zu dem gewagten Schluss: „sie seien die Arbeit eines solchen alten Bildhauers, der sich aufs Holzschneiden gelegt".

Das Richtige an der Sache ist nur der alterthümliche Charakter unserer Bildwerke, den Heinecken feiner als mancher viel gerühmte Kenner unserer Zeit aus der Zeichnung herausgefühlt hat. Er sagt in dieser Hinsicht: „die Zeichnung ist von derjenigen in der Biblia pauperum und in der Offenbarung Johannis und den folgenden ganz verschieden, also von einem anderen Meister gefertigt. Dieser hat eine ganz andere Manier. Seine Figuren sind schmal und länglicht ohne Charakter, und sehen den alten geschnitzten Figuren in deutschen Kirchen ähnlich". Ich glaube schon hieraus wird der Leser entnehmen, wie treu sich Furtmeyr und die Holzschnitte im Wesentlichen gegen den Zeitcharakter und Geschmack geblieben sind.

Eine Copie des ersten Blattes von dem Exemplar der gräflich Pertusanischen Bibliothek in Mailand lieferte der Verfertiger des merkwürdigen Wiens und diese ist im Kleinen von Heinecken in seinen Nachrichten II. Th., S. 190, Nr. 10 und seiner Idée Générale d'une collection complette d'estampes pag. 374 nachgestochen. Man vergleiche ferner in Betreff der Holzschnitte noch die sehr kurze Notiz bei Brunet: manuel du Libraire et de l'amateur de Livres I. p. 425. Den allgemeinen Charakter der Furtmeyr'schen Miniaturen kann man aus einer Zeichnung im II. Theil der Förster'schen Kunstgeschichte kennen lernen.

Da man aus der Colorirung unstreitig Schlüsse auf den Ort der Entstehung machen kann, so wäre es möglich, dadurch dem Druckort näher zu kommen, wenn man nicht anzunehmen genöthigt wäre, dass die Holzschnitte nach der Versendung erst in einzelnen Klöstern illuminirt wurden. Auffallend ist es, dass bei Nr. 32 der Münchner Bibliothek die gelbe, respective blonde Haarfarbe, die auch bei Furtmeyr sich findet, aufgegeben ist. Eine genaue Vergleichung des Colorits an Ort und Stelle wäre wünschenswerth.

Was nun das Verhältniss der vier Holzschnittexemplare gegenüber den Miniaturen Furtmeyr's betrifft, so kann ich leider nur bei der ersten Platte, deren Copie mir in Maihingen allein zur Hand war, genügenden Aufschluss geben.

Aus meiner Zusammenstellung ergab sich, dass sämmtliche Holzschnitte ohne Ausnahme hier im Beiwerk mehr liefern als Furtmeyr. Sämmtliche Holzschnitte enthalten mehr Figuren bei der hier dargestellten Weinlese und Ernte, liefern anstatt des geflochtenen Zaunes einen Balkenzaun und anstatt des einfachen Pultes, in dem die Gewürze aufbewahrt werden, ein eigenes, mit einer runden Thür versehenes Haus. Endlich sind, was von höchster Bedeutung ist, die Inschriften der Spruchbänder lateinisch, während bei Furtmeyr deutsche Übertragungen die Stelle einnehmen. Hinter den Jungfrauen wird in den Holzschnitten noch ein Burg- oder Stadtthor bemerklich, dessen Architectur leider keinen rechten Anhalt gewährt. Die Schönheit der Formen, das Sanfte des Ausdrucks ist in den Holzschnitten verwischt, die Falten sind ein wenig schärfer, die Figuren etwas mehr geschwungen. Der schneidende Mönch hat im Holzschnitt bereits geschnittene Ähren vor sich; auch ist eine Garbe mehr vorhanden als bei Furtmeyr. So steht es mit der oberen Abtheilung der ersten Platte.

Bedeutend mehr der Furtmeyr'schen Auffassung ähnlich ist die untere Abtheilung gehalten: nur in den Handbewegungen sind kleinere Abweichungen wahrzunehmen.

Auch hier ist wenigstens in meiner Copie der Faltenwurf ein klein wenig mehr geknittert; die Gesichter sind individueller und weniger zart. Endlich ist die eine der beiden Platten umgekehrt geschnitten, so dass, was bei Furtmeyr rechts ist, im Holzschnitt links erscheint; auch der Fussboden ist etwas umgeändert. Die Rollen der Spruchbänder sind bei Furtmeyr leichter und freier behandelt.

Das Alles sind Dinge, von denen Förster nichts bemerkt hat, da ihm wahrscheinlich nicht einmal die Copien der ersten Platte vorgelegen haben. Es wäre wünschenswerth, dass die Vergleichung, die ich so eben möglichst ausführlich geliefert habe, auch bei den übrigen Platten, welche der allgemeinen Anordnung und der Auffassung nach ebenfalls genau mit Furtmeyr's Malereien übereinstimmen, angestellt werden könnten.

Die nächsten Fragen wären nun die, sind die Holzschnitte nach den Furtmeyr'schen Malereien in freier Weise angefertigt, rühren sie etwa gar von Furtmeyr selbst her, oder liegt beiden, den Holzschnitten und den Miniaturen, ein älteres Original zu Grunde.

Förster ist sich, obwohl er einzelne dieser Fragen kaum umgehen konnte, der Sache doch nicht ganz klar und selbstbewusst geworden; daher ist seine Ausdrucksweise hier eben so unklar wie sein Gedanke. Der Leser urtheile selbst!

Unser Kunsthistoriker sagt zunächst (II, S. 354):

„Noch mag unentschieden bleiben, welches von beiden — Miniatur oder Holzschnitt — früher sei?“ Wir stimmen bei. Er fährt nun fort: „jedenfalls ist hier zum ersten Male eine unmittelbare Beziehung zwischen Malerei und Bilddruck.“ Auch dazu geben wir unsere Zustimmung. Verweigern müssen wir aber dieselbe entschieden bei dem, was jetzt folgt, da es der Prämisse widerstreitet: „ein bedeutender Künstler des einen Faches bedient sich des letzteren zur Vervielfältigung seiner Erfindung.“ Das heisst mit andern Worten: der Holzschneider hat nach Furtmeyr gearbeitet. Mithin nimmt Förster an, dass die Holzschnitte später sind und begeht ein quid pro quo, das wir ihm nicht durchgehen lassen dürfen. Zweifeln wir noch an der Richtigkeit unserer Auffassung, so würde uns die nun folgende Verwahrung die Augen vollends öffnen; „denn, dass er (Furtmeyr) nicht bei seiner „Weltchronik“ fremde Holzschnitte nachgemacht hat, das zeigt die Einheit seiner künstlerischen Conception und des Styles in allen anderen darin befindlichen Bildern und die in dem zweiten oben angeführten noch grösseren Werke bethätigte ausgezeichnete schöpferische Kraft.“

Wir bedauern zunächst dieses zweite Werk, ein für den Erzbischof Bernhard von Salzburg 1481 angefertigtes Missale, noch nicht aus eigener Anschauung zu kennen, nicht weniger jedoch, dass Förster den Ort, an dem es sich gegenwärtig befindet, anzugeben vergessen hat. Dass aber die Conception und der Styl des hohen Liedes mit den übrigen Miniaturen des Wallerstein'schen Manuscriptes übereinstimmen, wie Förster so eben behauptet, haben wir schon weiter oben theilweise mit seinen eigenen Worten widerlegt. Endlich muthen wir Furtmeyr auch keineswegs zu, dass er gerade Holzschnitte nachgeahmt habe, denn dem widerspricht von vorn herein die ganze Auffassung und Behandlung, sondern wir glauben vielmehr, dass Furtmeyr eben so gut wie der Holzschneider ältere und zwar niederländische Miniaturen vor sich gehabt hat, nur dass er diese reiner und künstlerischer erfasst und deren Charakter wahrscheinlich wie viele seiner Zeitgenossen noch persönlich unter niederländischen Meistern herangebildet, treuer und alterthümlicher wiederzugeben im Stande war, als der in den Hauptsachen weniger bewanderte, im Beiwerk aber um so willkürlichere Holzschneider.

Das ist offen und rund herausgesagt unsere Ansicht, die wir im Nachfolgenden noch näher begründen wollen. Eine Deutung, die Förster's Redewendung allenfalls noch zuliesse, ist die, dass die Miniaturen und Holzschnitte gleichzeitig und Furtmeyr auch der Verfertiger der letzteren sei. So hat H. A. Müller im Kunstblatt (1853, S. 176) in seinem Bericht über den II. Theil der deutschen Kunstgeschichte Förster's wohl absichtlich unentschiedene Ausdrucksweise aufgefasst. Auch er war über den Sinn im Unklaren. Warum aber derselbe Künstler beim Holzschnitt einige Figuren mehr angebracht haben und so höchst gleichgültige Dinge selbst verändert haben sollte, will mir nicht einleuchten, am allerwenigsten jedoch gab das sehr mittelmässige Exemplar des Kupferstichcabinets in München, das Förster allein kannte, zu einer solchen Vermuthung irgend gegründeten Anlass.

Die Frage über das Alter der Holzschnitte muss ich Specialkennern zur Entscheidung offen halten. Ich meinerseits halte die besseren Exemplare den Malereien wenigstens für gleichzeitig. Heinecken bezeichnet sie, irre ich nicht, als das dritte ohne Text gedruckte Buch; die Nachschnitte auf dem Rathhause zu Harlem setzt er bereits ins Ende des XV. Jahrhunderts. Die mehr genrehafte Auffassung einzelner Scenen der Holzschnitte spricht allein noch keineswegs für ein späteres Alter. Die Leipziger Stadtbibliothek besitzt eine Handschrift des Valerius Maximus von 1401 (Cat. S. 22, Nr. 71), worin bereits Genrebilder ganz im Geschmack der späteren Niederländer enthalten sind. Wer aber, wie der Holzschneider vorzugsweise für das Volk arbeitet, wird sich auch selbst bei heiligen Gegenständen in den Nebensachen mehr der Volksweise nähern, als der für die höheren und gebildeteren Stände schaffende Miniaturmaler.

Ich gehe jetzt weiter und behaupte: die Vorbilder der Furtmeyr'schen Miniaturen und der Holzschnitte waren lateinisch und zwar darum, weil nicht anzunehmen ist, dass der für das Volk arbeitende Holzschneider Furtmeyr's deutsche Spruchbänder ins Latein übertragen haben wird. Viel wahrscheinlicher ist es, dass der in der Behandlung auf einer höheren Stufe stehende Furtmeyr für sein ohnedies deutsches Werk die lateinischen Inschriften ins Deutsche übersetzt hat.

Dass zu den Holzschnitten jemals ein lateinischer Text gehört habe, ist nicht wahrscheinlich, weil von einem solchen bei keinem der uns erhaltenen Exemplare auch nur eine Spur aufzufinden ist.

Aus der Behandlung der Holzschnitte ist dagegen eine Thatsache ganz unumstösslich zu entnehmen. Das Original kann durchaus nur eine Malerei, dagegen kein Druck gewesen sein, da der Holzschneider, um die ursprüngliche Gestalt und Form auch äusserlich zu wahren, zu dem sonderbaren Mittel seine Zuflucht nehmen musste, je zwei Holzschnitte mit der Rückseite aneinander zu kleben, um so ein scheinbar von vorn und hinten verziertes Blatt zu erhalten. Ganz anders stand die Sache natürlich bei dem früheren Miniaturmaler und seinem Nachahmer Furtmeyr, die nichts hinderte, die Vorder- und Rückseite eines Pergamentblattes gleichmässig, wie es ihnen beliebte, auszuschmücken.

Ausser dem hohen Liede finden sich in der fälschlich sogenannten Weltchronik zu Wallerstein noch zwei grosse und verhältnissmässig den Malereien des hohen Liedes nahe stehende Gemälde, die beide wie jene eine ganze Folioseite in Anspruch nehmen. Das eine derselben

ist der Stammbaum der Maria unmittelbar vor den Psalmen in dem einen, das andere das Titelblatt des zweiten Bandes, Maria mit dem Kind. — Auch hier hat wenigstens bei dem zweiten Furtmeyr sich deutlich an ein bereits vorhandenes Ideal besonders in der Kopfbildung angelehnt, das uns in dem Kupferstich von 1451, gegenwärtig im Besitz des Buchhändler T. O. Weigel in Leipzig befindlich, erhalten ist. In der Haltung und Gewandung tritt er hier freilich selbstständiger auf. Nicht ich allein, auch der Bibliothekar Freiherr von Löffelholz und Conservator Maile zu Maihingen fanden, als ich die im Archiv für zeichende Künste (IV. Jahrg. 1. Heft) enthaltene Copie dieses in seiner Art einzigen Werkes hervorzog, diese Familienähnlichkeit ohne Weiteres heraus. Wir werden kaum fehlgreifen, wenn wir auch hier ein Furtmeyr und dem Kupferstecher bekanntes, von Beiden aber umgebildetes Originalgemälde annehmen.

Ich bin übrigens weit davon entfernt, die Bedeutung Furtmeyr's als Künstler in seiner Art zu verkennen oder herabzusetzen. Das Titelblatt des ersten Bandes, das sicherlich doch sein Werk ist, weist ihm unter seinen Zeitgenossen immerhin eine höhere Stelle an; aber zugleich zeigt es uns in dem stark gebrochenen Faltenwurf bei der weiblichen Figur, der treuen Nachbildung des Zeitcostümes bei dem knienden Ritter, den derberen Körperformen, den voller gebildeten Gesichtern, wie der Künstler verfuhr, sobald er selbstständig auftreten musste und nicht nach gegebenen Typen arbeiten konnte. Übrigens zeigt sich auch hier bei der Ausführung dieses Bildes, ebenso wie bei der Behandlung der kleineren, im ganzen Werk zerstreuten Miniaturen der wohlthätige Einfluss der Niederlande, in denen unser Künstler jedenfalls herangebildet wurde.

Zunächst wäre nun nachzusehen, ob es nicht vielleicht noch möglich ist, jene uns bis jetzt mangelnden Originalminiaturen des hohen Liedes wieder aufzufinden. Bekanntlich galt ja auch die freilich in ganz anderer Weise aufgefasste aber gleichfalls im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts gedruckte Biblia pauperum noch bis vor ganz Kurzem für „das geistige Product eines mit dem zerstreuten Typenschatz unserer Vorfahren vertrauten Zeitgenossen," bis Dr. Heider so glücklich war, Handschriften derselben aus dem XIV. Jahrhundert stammend, nachzuweisen und darzuthun, „dass wir es auch hierbei nur mit dem blossen wortgetreuen Abdrucke einer viel älteren Schriftquelle zu thun haben." (Heider: die typolog. Bilderkreise des Mittelalters. Wien 1859. S. 18 u. 22.)

Für die Kunstgeschichte aber sind solche Entdeckungen von der höchsten Wichtigkeit, weil sie uns eben so sehr vor einer lächerlichen Überschätzung wie vor einer unbilligen Unterschätzung der Erzeugnisse des XV. Jahrhunderts überhaupt und des Bilddruckes und der Miniaturen besonders bewahren.

Die Baudenkmale der Stadt Kuttenberg in Böhmen.

Aufgenommen und beschrieben von Bernhard Grueber.

IV.

Die Erzdechanteikirche des heil. Jacobus Majus in Kuttenberg.

Wenn auch nicht die älteste Kirche der Stadt, so reicht dieser Bau doch in deren früheste Zeit hinauf und galt von jeher als erste oder Hauptpfarrkirche. Sie wurde von dem reichen Gewerken Johann Rutthard, dem Stammvater eines hochangesehenen Patriciergeschlechtes gestiftet und der im Jahre 1310 begonnene Bau aus dessen Nachlass errichtet [1]). Wenn Kořinek und Megerle von Mühlfeld das Jahr 1335 als Gründungszeit angeben, wird die Baugeschichte darthun, dass für diese Annahme einige technische Ursachen sprechen, indem nämlich der Bau während einiger Zeit unterbrochen war und im letztgenannten Jahre wieder aufgenommen, aber nicht begründet worden ist.

Im Jahre 1358 wurde die Kirche vollendet und blieb, abgesehen von einigen Reparaturen und unwesentlichen Einschaltungen unverändert bis auf unsere Tage.

Wie bei den meisten alten Kirchen des Landes fehlen auch hier alle Nachrichten über den Verlauf des Baues, den Baumeister und die sonstigen Verhältnisse, was gerade hier um so empfindlicher wirkt, als die S. Jakobskirche nicht allein der alterthümlichste Bau Kuttenbergs, sondern auch der Mittelpunkt ist, um welchen sich die ganze Schule gruppirt. In Anbetracht, dass dieses Gebäude unter dem Patronate des Klosters Sedletz, und zwar zur selben Zeit, als man an der dortigen Stiftskirche arbeitete, gegründet worden ist, darf die Einwirkung und Mithilfe von Seite des Klosters vorausgesetzt werden und es mag uns dieser Bau in mancher Hinsicht für die untergegangenen Detailformen der Sedletzer Kirche entschädigen. Wenn ein Ordensmann der Baumeister beider Kirchen war, darf uns der Hallenbau von St. Jakob nicht in Verwunderung setzen, indem die ums Jahr 1259 begonnene Cistereienserstiftskirche zu Hohenfurt bereits nach diesem System angeordnet worden ist und das nahe Kollin ein vielleicht noch älteres Beispiel dieser Art bot.

Die Anlage der St. Jakobskirche wäre eine der regelrechtesten und consequentesten zu nennen, wenn nicht schon in den ersten Baujahren ein ungünstiger Zufall Abweichungen herbeigeführt hätte, die zu einer Abänderung

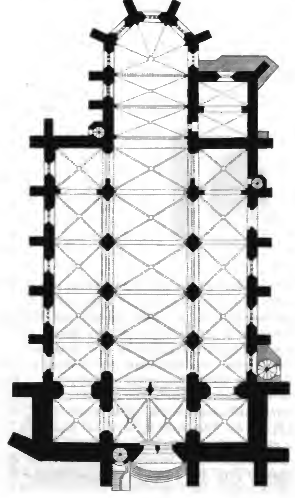
---

[1]) Siehe hierüber einen Aufsatz des Herrn Professor Wocel in der Zeitschrift: Památky archaeologické, w Praze. III. Theil, S. 82.

des Planes oder vielmehr der westlichen Partie führten. Man scheint nämlich mit dem Portal- und Thurmbau und dem Chore gleichzeitig begonnen zu haben, wobei man jedoch den linkseitigen Thurm schnell zu einer bedeutenden Höhe aufführte. Nun geschah es, dass der Grund nachgab und der Thurm sich bedeutend zu neigen begann. Durch diesen Umstand erschreckt scheint man den Bau für einige Zeit sistirt zu haben, bis man durch verschiedene Correcturen sich sicher glaubte, dass keine weitere Senkung erfolgen werde.

Der schiefe Thurm mit dem sonderbaren nordwestlichen Strebepfeiler und das aus der Mitte gerückte Hauptportal bestätigen diese Angabe. Dass die Senkung unzweifelhaft in der ersten Bauzeit vor sich gegangen sein muss, beweist die oberste Partie des Thurmes, welche in richtiger senkrechter Stellung ausgebaut wurde, und auch in dieser Lage verblieben ist.

Im Jahre 1335 wurde das Werk wieder aufgenommen und rasch gefördert, wie sich aus dem Vollendungsjahre ergibt, denn eine Bauzeit von etwa 23 Jahren war damals eine geringe für ein derartiges Unternehmen.



(Fig. 14.)

Im beigefügten Grundrisse Fig. 14 und der westlichen Façade Fig. 15, sind die durch den besagten Zwischenfall



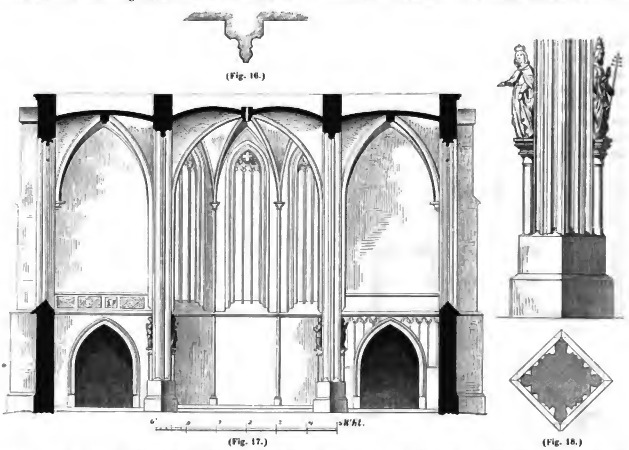
(Fig. 15.)

entstandenen Änderungen genau ersichtlich, wogegen die Choranlage unverändert blieb.

Vier freie Pfeiler auf jeder Seite tragen die einfachen Kreuzgewölbe der dreischiffigen Halle, deren Mittelgang von einer Pfeileraxe zur andern 33 Fuss misst. Zwei fernere verstärkte Pfeiler unterstützen die beiden Thürme, zwischen denen wie in Kollin eine Emporhalle angebracht ist. Das Langhaus wird durch ein Rechteck von 117 Fuss Länge und 76 Fuss Breite gebildet, so dass sich die Länge zur Breite ziemlich wie 3 zu 2 verhält. Der aus fünf Seiten des Achteckes geschlossene Chor ist 50 Fuss im Lichten lang und setzt sich in gleicher Breite mit dem Mittelgange fort. Die Gesammtlänge der Aussenseite beträgt 194 Fuss.

des Innern 167 Fuss, während die Halle vom Fussboden bis in den Scheitel des Mittelgewölbes 59 Fuss 6 Zoll hoch ist. Diese Höhe, im Verein mit der in Böhmen ungewöhnlichen Weite des Mittelschiffes stellen die Kirche als einen höchst bedeutenden Hallenbau dar.

Die Abtheilungen der Seitengewölbe sind quadratisch und mit vollen, aus dem Dreieck gezogenen Spitzbogengewölben eingedeckt; bei den Gewölben des Mittelganges aber stehen die beschreibenden Zirkelpunkte sehr nahe an der Mittellinie, wesshalb diese Wölbungen, von unten aus besehen, halbkreisförmig erscheinen. Das Profil der Ge-



(Fig. 16.)

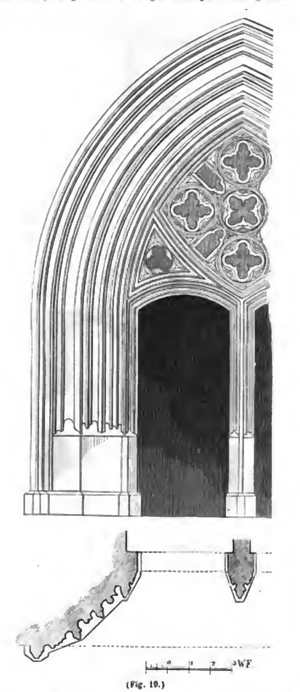
(Fig. 17.)

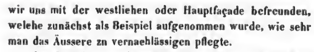
(Fig. 18.)

wölberippen ist Fig. 16 beigegeben. Über den Abschlüssen der Seitenschiffe und den an diese Stelle treffenden Altären erheben sich zierliche, im fünfzehnten Jahrhundert eingebaute Capellen mit darüber befindlichen Oratorien, woran sich die Wappen der Herren Rutthard und Borzita von Rosic befinden, welche hier ihre Familienbegräbnisse haben. Beide Capellen sind gleichzeitig und nach einem mit dem Ganzen harmonirenden Plane entworfen und ausgeführt, so dass durch dieselben die monotone Fläche des geraden Seitenabschlusses auf angenehme Weise belebt und vervollständigt wird, wie der Querdurchschnitt Fig. 17 erkennen lässt.

Die Pfeilerbildung (Fig. 18) trägt bereits etwas von der Magerkeit spätgothischer Formen an sich, wenn auch die Masse eine kräftige Wirkung hervorbringt. Dagegen zeigt das an der Westseite befindliche Portal (Fig. 19) zwar eine schwerfällige, aber streng gothische Behandlung, welche um so mehr unsere Aufmerksamkeit verdient, als sich von dieser Formenbildung kein zweites Beispiel im Lande nachweisen lässt. Es zeigt sich hier jene Gothik, welche im nordwestlichen Deutschland an Bauten zweiten Ranges häufig vorkömmt, die man aber im Süden nur ausnahmsweise, z. B. an den älteren Theilen des Regensburger Domes wiederfindet. An diesem Portale sind alle einzelnen Glieder, die Rundstäbe, Blättchen und Kehlen durch alle Windungen und Verzweigungen der Masswerke ganz durchgezogen, was weder am Dome zu Prag noch an irgend einem Bauwerke in Böhmen wieder getroffen wird. Namentlich sind es die sogenannten gothischen Nasen (welche man in der Regel kurzweg und ohne Verbindung aus einer schiefen Fläche vorspringen lässt), die an diesem Portale vollständig in allen Nebengliedern ausgezogen sind. Die sämmtlichen Kirchenfenster halten, abgesehen von einigen späteren Ausbesserungen, das gleiche Masswerk ein, und das System des Wechsels in Masswerk und Ornamentik ist hier noch nicht zur Anwendung gebracht; dagegen sind die Fenstereinfassungen verschieden und die Profile der Chorfenster (Fig. 20) erscheinen viel alterthümlicher als die des Langhauses (Fig. 21).

So sehr uns das Innere durch wahrhafte Grossartigkeit und gediegene Ausführung befriedigt, so wenig können

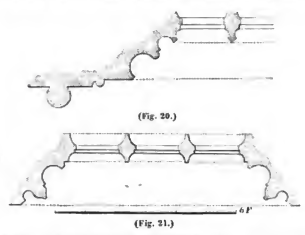




(Fig. 19.)

wir uns mit der westlichen oder Hauptfaçade befreunden, welche zunächst als Beispiel aufgenommen wurde, wie sehr man das Äussere zu vernachlässigen pflegte.

Das Portal, anscheinend der älteste Theil, steht 5 Fuss aus der Mitte zur Rechten geschoben, um einem kümmerlichen Treppenthürmchen Platz zu machen. Was aus dem roh gehaltenen oben fünfeckigen rechten Thurme werden sollte, wagt auch die kühnste Phantasie nicht zu errathen, während der linke Thurm bei allen Wunderlichkeiten doch



(Fig. 20.)

(Fig. 21.)

Spuren von künstlerischer Anordnung trägt und die Ursachen seiner Unregelmässigkeiten erkennen lässt. Dabei aber ist die ganze Façade, wie sie sich Fig. 15 präsentirt, aus trefflichen rein bearbeiteten Werkstücken errichtet; ein Beweis, dass es nicht an Mitteln fehlte, sondern nur Nachlässigkeit und Planlosigkeit diese Verkümmerungen herbeigeführt haben.

Der linke oder Hauptthurm, ausgezeichnet durch seine schiefe Stellung, welche er bis zur Höhe von 150 Fuss einhält, weicht an der nordwestlichen Ecke 2 Fuss 6 Zoll von der lothrechten Linie ab; das oberste Stockwerk jedoch, 45 Fuss hoch, steht vollkommen senkrecht und wurde, wie schon die Form beurkundet, in einer späteren Zeit aufgesetzt, nachdem man sich überzeugt hatte, dass keine Senkungen mehr zu befürchten seien.

Der sonderbare (wegen örtlicher Verhältnisse also gestellte) nordwestliche Strebepfeiler, welcher sowohl den nördlichen wie den westlichen zu vertreten hat, schneidet die Thurmecke unten ab und lässt sie erst in der Höhe von 15 Fuss mittelst eines Kragsteines vortreten, durch welche Anordnung die schiefe Stellung des Thurmes (vielleicht absichtlich) bedeutend vergrössert erscheint, indem das Bleiloth, wenn man es vom obersten Gesimse über die Verkragung hält, eine Abweichung von 6 Fuss 5 Zoll zeigt. Das Thurmdach war einst sattelförmig und mit einer durchbrochenen Gallerie umgeben, wie aus einer alten, von **Kořinek** mitgetheilten Hauptansicht von Kuttenberg zu ersehen ist. Auch das Dach über der Kirche ist wiederholt in Folge von Brandunglücken erneuert worden und hat gegenwärtig eine sehr verzopfte Form; die Gewölbe aber haben trotz aller Feuersbrünste keinen Schaden gelitten.

Von den Verwüstungen des XV. Jahrhunderts scheint diese Kirche ganz verschont geblieben zu sein, wofür auch die oberwähnte alte Ansicht von Kuttenberg spricht, nach welcher ums Jahr 1675 der ganze Kirchenbestand der ursprüngliche zu sein scheint.

Die in dieser Kirche aufgestellten höchst interessanten Chorstühle, welche, gleich den in der St. Barbarakirche befindlichen, einst dem Kloster Sedletz angehörten, werden gelegenheitlich der letzteren Kirche besprochen werden.

V.

Die Wenzelscapelle im Wälschhofe.

König Wenzel II. liess gegen Ende des XIII. Jahrhunderts in Kuttenberg auf einem vorspringenden Hügel ein Schloss erbauen, zunächst als Wohnsitz für den eigenen Gebrauch bei einem allfälligen Aufenthalte. Bei den ungemein steigenden Erträgnissen der Bergwerke berief dieser König bald darauf Münzkundige aus Florenz nach Kuttenberg und räumte einen Theil seines Schlosses zur königlichen Münze ein. Da nun die italienischen Münzmeister im Schlosse wohnten, fand das Volk Veranlassung, es fortan den wälschen Hof zu nennen, welche Bezeichnung auch für alle Zeiten verblieben ist.

Weil beinahe alle späteren Regenten sich längere Zeit in Kuttenberg aufgehalten haben und viele Landtage hier stattfanden, konnte es nicht fehlen, dass das Schloss unzählige Male überbaut und erneuert wurde. Mehrere Theile des einst weitläufigen Gebäudes sind abgetragen worden oder stehen in Ruinen und nur eine kleine Partie, worin sich gegenwärtig das k. k. Bergamt befindet, ist übrig geblieben.

Der noch bestehende, mit Laubengängen eingefasste Schlosshof diente ehemals als Börse, wo die Kaufleute der bevorzugten Städte ihre besonderen Plätze angewiesen hatten. Manche von den Städte- oder Länderwappen, welche diese Plätze bezeichneten, haben sich erhalten; so die Wappen von Breslau, Schweidnitz, Mecklenburg u. a. Die übrigen Herrlichkeiten dieses gerühmten Königssitzes sind verschwunden oder haben nur geringe Spuren zurückgelassen.

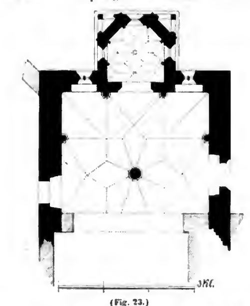
Die alte Schlosscapelle des heil. Wenzel jedoch, welche mit ihrem malerischen Erker aus dem Gewirre alter und neuer Bautheile hervorragt, entschädigt für so manches Verlorene.

Der Bau wurde ziemlich gleichzeitig mit der St. Jakobskirche ausgeführt, wie sich aus einer Vergleichung der Knäufe und Fensterprofile ergibt. Die reichere Ausstattung der Capelle und die ungemeine Zierlichkeit des Erkers erklären sich hinreichend durch den Umstand, dass dieser Bau eine königliche Privatcapelle war. Die Annahme, dass der wälsche Hof in den Jahren 1422 und 1424 zerstört und diese Capelle von König Wladislaw II. neu erbaut worden sei, ist jedenfalls eine irrige. Alle hier vorkommenden Detailformen, Knäufe und Profile zeigen sich zwar noch unter Karl IV. (1346—1378), jedoch schon in mehr gekünstelter Durchbildung; nach der Hussitenzeit aber kommen Gurtträger wie Fig. 22, und Profilirungen wie Fig. 23 in Böhmen nicht mehr vor.



(Fig. 22.)

Die Grundform, Fig. 23, welche sich aber nicht ganz erhalten hat, war ursprünglich ein Rechteck von 22 Fuss



(Fig. 23.)

Länge und 19 Fuss 3 Zoll Breite, dessen Gewölbe durch eine freistehende Mittelsäule unterstützt wurde. Solche Kirchenbauten hat Böhmen noch zwei aufzuweisen: nämlich die ungemein zierliche Kirche des ehemaligen Servitenklosters Slup in Prag und die St. Bartholomäus-Capelle zu Eger.

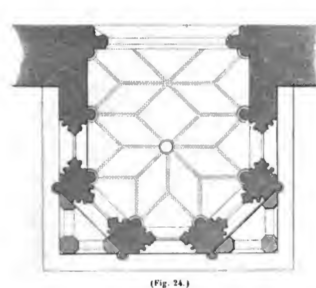
Von der Mittelsäule aus entwickelt sich ein sternförmiges Gewölbe, an dessen Ostseite der Chor in Form eines Erkers vorspringt. Da die Capelle sich im ersten Stockwerke befindet, unterstützt ein kräftiger Pfeiler diesen Chorbau, welcher im Lichten 7 Fuss 8 Zoll weit ist und um eben so viel über die Umfassungsmauern heraustritt.

Dieser Erker, der Fig. 24 und Fig. 25 im Grund- und Aufrisse erklärt wird, ist im Innern aus dem Achteck construirt und mit einem besonders netten Sterngewölbe bedeckt. Die Aussenseite hält unterhalb eine quadratische

Form ein, welche erst oberhalb der Altarhöhe in das Achteck umsetzt.

Die malerische Wirkung dieser durchbrochenen Quadrat- und Achteckstellung ist ausserordentlich und es wandert gewiss kein Künstler durch die Gegend, der nicht wenigstens einen flüchtigen Riss in sein Skizzenbuch eintrüge.

Wenn man auch nicht dem Urtheile mancher begeisterten Kunstjünger beipflichten will, welche diesen Erkerbau als den schönsten von allen erklären, darf derselbe doch unbedingt zu den vorzüglichsten Schöpfungen gezählt werden, welche die decorative Gothik hervorgerufen hat.



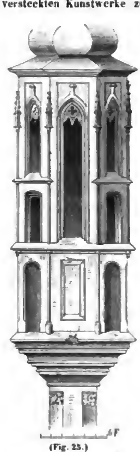
(Fig. 24.)

Zwei Pflanzenornamente, welche am Erkerpfeiler angebracht sind, und die von Manchem als Zeichen späterer Bauzeit betrachtet wurden, tragen allerdings spätgothisches Gepräge, harmoniren aber mit der Capelle nicht im mindesten. Dass diese Verzierungen erst späterhin ausgemeisselt werden konnten, ergibt sich aus dem Aufrisse, wesshalb aus diesen unbedeutenden Theilen kein Beweis für das Alter des Ganzen abgeleitet werden kann.

Der rückwärtige Theil der Capelle trägt die Spuren von gewaltsamer Zerstörung oder unverständiger Umbauung. Es wurde ein Theil des Gewölbes abgetragen, um in dem vergrösserten Raume eine hölzerne Empore einzubauen. Da sich nun in dem zugelegten Raume ein spätgothisches Fenster, offenbar aus Wladislaw II. Zeit befindet, werden die besagten Neuerungen als unter diesem Könige geschehen documentirt und zugleich das im Eingange dieses Abschnittes angegebene Alter sichergestellt.

Die St. Wenzelscapelle besitzt ein interessantes Ölgemälde, darauf die Jahreszahl 1492 und viele Holzschnitzereien, die aber wirre durcheinander stehen und zum Theil auch überarbeitet sind.

Einem in Kuttenberg zu errichtenden Alterthumsvereine, wie er schon zu wiederholten Malen angeregt worden ist, fiele die sehr dankbare Arbeit zu, die vielen, allenthalben zerstreuten und versteckten Kunstwerke zu ordnen, wobei eine reichhaltige Gallerie geschaffen werden könnte.



(Fig. 25.)

VI.

Die alte Burg.

Das Gegenstück zum wälschen Hofe bildet die alte Burg in Kuttenberg, einst die Wohnung des Patriciergeschlechtes Smischek von Wrschowisst.

Die besonders günstige Lage auf einem vorspringenden Hügel und die gewaltigen Unterbauten machen es glaublich, dass hier die erste Burg zum Schutze der Ansiedelung erbaut worden sei. Jedes der folgenden Jahrhunderte aber hat Zusätze oder Änderungen bewirkt, und

die ursprüngliche Form ist längst verwischt worden. Durch die Umwandlung in ein Schulhaus, welche in der Neuzeit stattfand, musste manches Alterthümliche beseitigt werden und den noch erhaltenen Resten steht aus demselben Grunde die Vernichtung bevor.

Trotzdem erscheint die Masse des Gebäudes noch immer burgenartig; gothische Thüren und Fenster blicken überall zwischen Modernisirungen hervor, zwei stattliche Erker zeugen von der ehemaligen Bedeutsamkeit und viele Gemächer sind mit schönen Kreuzgewölben überspannt.

Der grössere dieser Erker bildet wie im wälschen Hofe den Chor der Schlosscapelle und scheint noch der ältesten Bauzeit anzugehören. Grösse und sonstige Verhältnisse stimmen so genau mit dem geschilderten Chore der Wenzelscapelle überein, dass durch Mittheilung des Ausladungsprofiles (Fig. 26) das Ganze hinreichend erklärt



(Fig 26.)

wird. Nur ist dieser Erker viel einfacher gehalten und durchgehends aus dem Achtecke gezeichnet.

Der zweite, an der Westseite befindliche erkerartige Ausbau zierte einst als Schaufenster einen Prachtsaal und schreibt sich aus König Wladislaw's Zeit, nämlich dem Ende des XV. Jahrhunderts, als diese Burg grösstentheils erneuert wurde. Die reiche Decoration dieses von einer gerieften Säule unterstützten Erkerchens (Fig. 27) verräth einen Meister, welchem wir noch öfter begegnen werden; es ist derselbe, welcher den Stadtbrunnen und das Thurmgemach im Münsterberg'schen Hause ausgeführt hat.

Nicht minder beachtenswerth als dieser Erkerbau erscheinen die alten Gemächer des östlichen Flügels, die



(Fig. 27.)

gegenwärtig zur Wohnung des Hauptschuldirectors gehören und zum Theil mit Kreuzgewölben bedeckt sind. An den Tragsteinen, welche die Gewölbrippen unterstützen, kommen sonderbare Sculpturen vor, die leider so vielfach beschädigt worden sind, dass Bedeutung und Zusammenhang nicht mehr ergründet werden können. In den vier Ecken des einen Zimmers, welches wohl als Schlaf- oder Prunkgemach diente, werden die Gurtconsolen je durch Figurengruppen gebildet.

Ein Mann umschlingt mit dem linken Arme ein nacktes schöngeformtes Weib und hält in der Rechten ein wie ein Priap geformtes Instrument, womit er deren Scham berührt. Kopf und Arme der weiblichen Figur sind abgeschlagen und ein Spruchband, welches die Gruppe umzieht, blieb unbeschrieben, wesshalb unentschieden bleibt, ob diese Darstellung erotischen, mythologischen oder biblischen Ursprunges sei; die derbe Manier des Mittelalters, welche die himmlische Seligkeit ganz unverblümt als Begattung

darzustellen sich erlaubte [1]), fand an solchen Gebilden keine Verletzung der Schicklichkeit.

Die plastische Durchbildung der Figuren verräth grössere Formenkenntniss, als die meisten gleichzeitigen Bildhauerarbeiten aussprechen, und es macht sich insbesondere eine gewisse Rundung und Behandlung des Nackten bemerkbar, die vortheilhaft von den verzeichneten, an der Barbarakirche vorkommenden Bildwerken absticht. Die am steinernen Hause vorkommenden Sculpturen theilen die obigen Vorzüge besserer Zeichnung und scheinen von derselben Hand bearbeitet zu sein.

Die Gliederung der hinter den Figuren entspringenden Gewölberippen, welche der Zeichnung beigefügt ist, macht eine sehr lebendige Wirkung und eignet sich vortrefflich für kleinere Räume.

VII.

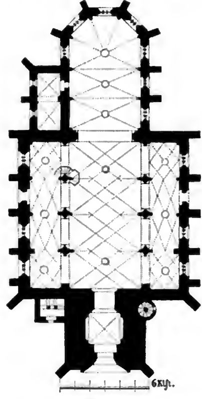
Die Maria Himmelfahrtskirche.

Es scheint kein Unglück über die Stadt hingezogen zu sein, welches diese schon ums Jahr 1300 gegründete Kirche nicht mitbetroffen hatte. Im Verlaufe des XV. Jahrhunderts gründlich zerstört, wurde die Wiederherstellung mehrmals aufgenommen und wieder unterbrochen, bis zuletzt Herr Wacław Krása z Wlkanowa zwischen 1480 und 1512 den Ausbau auf seine Kosten betrieb, wie aus einer im Innern angebrachten Inschrift erhellt.

Im Volksmunde wird diese Kirche na Naměti (Maria vom Kehricht) genannt, über welche sonderbare Bezeichnung Kořínek folgenden Aufschluss gibt: [2]) „Der Name Namětj wird also erklärt, dass in der Nähe der Erzmarkt aufgeschlagen war, wohin alle Gewerken ihre erschürften Erze zum Verkaufe an die Schmelzer brachten. Nun war es Sitte, dass jeder einen Handstein (eine Erzstufe) in eine bestimmte Ecke legte, und da Tausende von Gewerken waren, kamen natürlich viele reiche Erzstufen zusammen, diese wurden den Erzkäufern übergeben und das erlöste Geld in eine Lade gethan. Als eine schöne Summe angewachsen war, begann man ungesäumt den Bau und führte denselben glücklich zur Vollendung".

Die gewöhnliche Sage aber lautet, dass die beim Erzverkaufe sich ergebenden Abfälle herkömmlich für diesen Kirchenbau bestimmt waren, indem dieselben nach abgehaltenem Markte sorgfältig zusammengekehrt und verkauft wurden, um aus dem Erlös die Baukosten zu bestreiten. Diese Sage, ob begründet oder nicht, erklärt auf alle Fälle die Bezeichnung bündiger.

Der Grundriss (Fig. 28) wird durch ein gleichseitiges Quadrat von 60 Fuss lichter Weite gebildet, an welches



(Fig 28.)

gegen Osten der geräumige Chor, gegen Westen ein gewaltiger Thurmbau angeschlossen ist. Der mit einfachen Kreuzwölbungen überdeckte Chor gehört zum grössten Theile noch der ersten Anlage an, das wiederholt erneuerte Schiff aber lässt durch die Stellung der überflüssigen westlichen Strebepfeiler deutlich erkennen, dass hier beim Wiederaufbau nicht einmal die ursprüngliche Anzahl und Ordnung der Joche eingehalten worden ist. Dagegen scheint der Unterbau des Thurmes mit seinem durch viele Brände fast unkenntlichen Portale wieder der früheren Bauzeit anzugehören.

Der ganze Obertheil des Thurmes nebst dem links angebauten Treppenhause schreibt sich aus den Jahren, als Herr von Wlkanowa die Kirche vollenden liess, wie aus folgender am Thurme angebrachter Inschrift erhellt.

A. D. Millesimo CCCCXC finita est
hec turris ad laudem Dei et B. V. Mariae.

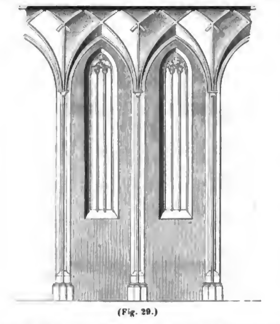
Das Schiff wird durch sechs Pfeiler, drei auf jeder Seite, eingetheilt, wobei das Mittelschiff von einer Pfeileraxe zur andern 32 Fuss misst. Bis auf eine geringe Abweichung ist also das in der St. Jakobskirche eingehaltene Maass des Hauptganges auch hier zu Grunde gelegt, wie

[1]) Eine solche Auffassung findet sich unter andern in den Reliefs einer zu Regensburg befindlichen Postsäule. Die vier Darstellungen sind: Tod, Fegefeuer, Hölle und Himmel; dieser letztere wird ausgedrückt durch einen Wagen, welchen Christus mit der Auferstehungsfahne in der Hand lenkt; hinter ihm ein liebendes Paar in seliger Umarmung, wobei der ganze Begattungsact mit äusserster Gewissenhaftigkeit ausgeführt ist. Nicht minder naiv sind die Gebilde in der Schlosscapelle zu Eger, welche demnächst in diesen Blättern erörtert werden sollen.

[2]) Staré Paměti Kutno-Horke. Neue Ausgabe von Devoty. S. 224.

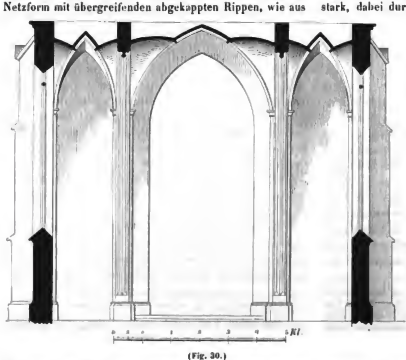
wir es später in der St. Barbarakirche wieder finden werden. Die Seitenschiffe sind hier verhältnissmässig schmal und nur 14 Fuss von der Pfeileraxe bis an die Umfassungsmauer einhaltend.

Die Höhe des Mittelschiffes gleicht der lichten Weite, nämlich 60 Fuss, so dass der lichte Raum des Hauses



(Fig. 29.)

genau die Form eines Würfels einhält. Die Gewölbe zeigen Netzform mit übergreifenden abgekappten Rippen, wie aus



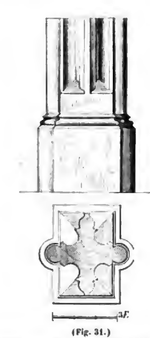
(Fig. 30.)

Fig. 29, einer Partie des Längenschnittes, zu ersehen ist. Die Linie des Mittelgewölbes ist ein gedrückter Bogen (beinahe Tudorbogen), wie aus dem Querschnitte Fig. 30 zu ersehen ist; die Chorgewölbe aber halten den regelmässigen Spitzbogen ein. Die Gewölbeabtheilung des Chorschlusses enthält ein sehr interessantes plastisches Werk, welches Erwähnung verdient. Auf der ovalen Fläche des über dem Altartische befindlichen Schlusssteines ist die Himmelskönigin mit dem Kinde dargestellt, die fünf unterstützenden Rippen aber sind zu betenden Engeln umgestaltet. Die Behandlung ist natürlicherweise steif, der architektonischen Form sich anschliessend; das Anbringen von Bildwerken an den Gewölberippen ist alterthümlich und deutet auf die Übergangsperiode, von welcher jedoch sonst keine Spur an diesem Gebäude wahrgenommen werden kann.

Es gehört ein sehr scharfes Auge dazu, um das Vorhandensein dieser flach gearbeiteten und mit hundertfacher Kalktünche überdeckten Bildwerke wahrzunehmen, so dass der Verfasser erst bei einer kürzlich vollführten Reparatur in den Stand gesetzt wurde, den ganzen Bestand zu erkennen.

Der Theil jedoch, welcher die Marienkirche vor allen Bauwerken mittlerer Dimensionen auszeichnet, ist das Schiff, dessen ungewöhnliche Harmonie und Schönheit durch keine Zeichnung erklärt werden kann. Neben der richtigen Behandlung des Raumes ist es eigentlich nur die Gliederung der Pfeiler, welche das Haus zu einem Meisterwerke der seltensten Art stempelt.

Diese Pfeiler, Fig. 31, deren Körper nur 2 Fuss 4 Zoll stark, dabei durch die Gliederung um die Hälfte hinter-



(Fig. 31.)

schnitten ist, streben in wunderwürdiger Zierlichkeit bis zur Höhe von 45 Fuss empor, wo die zum Körper gehören-

den Glieder den Arcadenbogen bilden, während die Gewölberippen sich aus dem vorspringenden Rundstabe entwickeln.

Meister des Baues ist Benesch, wie er in Kuttenberg kurzweg genannt wird, nämlich Benedict von Laun, der hier ein Probe seines Wissens und Könnens ablegen wollte, nachdem es ihm in der St. Barbakirche wohl nicht ganz nach seinen Wünschen ergangen war. Es ist ein sehr günstiges Geschick, dass dieser Sammlung eine zwar nicht umfangreiche aber sehr glücklich durchgeführte Arbeit des Meisters Benesch beigefügt werden konnte, indem derselbe nach seinem Eingreifen beim Bau der St. Barbarakirche leichtlich falsch beurtheilt werden könnte.

Die schlanken, sonst aber einfachen Fenster (Fig. 32 und 33) sind ganz in derselben Weise wie an der Kirche zu



(Fig. 32.)

Laun gegliedert, wie denn überhaupt viele Einzelheiten an die dortigen Verhältnisse erinnern. Der Thurm dagegen zeigt sich im Allgemeinen als Nachbildung des an der Jakobskirche befindlichen schiefen Thurmes und ist aus schönen Quadern bis zum Dachgesimse aufgeführt. Das am Thurme angebaute Treppenhaus, dessen Stiege sich frei um zwei Säulen herumwindet, darf ebenfalls als Arbeit des genannten Meisters angesehen werden, da auch an seinen übrigen Bauten solche Treppen vorkommen.

Die Festigkeit der Gewölbe ist bewunderungswürdig, da der Dachstuhl auf der Kirche zu wiederholten Malen abbrannte und zusammenstürzte, ohne dass die Wölbungen den geringsten Schaden gelitten hätten.

Abgesehen vom Thurme, zeigt sich das Äussere der Marienkirche ziemlich kahl und unscheinbar, weil mehrere Fenster vermauert und alle Gesimse in Folge der Brände herabgefallen sind; auch der faustdicke Mörtelüberzug, der die Aussenseiten bedeckt, und ein unpassendes Dachwerk beeinträchtigen die Façaden, welche in keiner Weise die gelungene Durchbildung des Innern ahnen lassen.

In dieser Kirche befindet sich ein Kunstwerk eigenthümlicher Art, welches eine sorgfältige Beachtung verdient; nämlich die am vordersten linken Pfeiler angebrachte Kanzel, Fig. 33, im Grund- und Aufrisse dargestellt. Sie besteht aus gebrannter Erde und wurde aus freier Hand mit so grosser Schärfe modellirt, dass man einen Erzguss vor sich zu sehen glaubt. Ein zweites Beispiel architektonischer Thonbildnerei ist bisher im Lande nicht aufge-



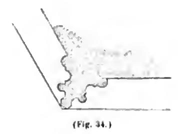
(Fig. 33.)

funden worden, wesshalb man geneigt sein möchte, die Entstehung ausserhalb anzunehmen. Über Kunstwerk und Urheber findet sich nicht die geringste Nachricht, ja nicht einmal eine Sage, da das jetzt nur als Friedhofkirche dienende Gebäude fast gänzlich in Vergessenheit gerieth und wegen seines unscheinbaren Äussern wie der abgelegenen Örtlichkeit wegen niemals von Fremden besucht wird.

Der Kanzelstuhl ist aus dem Sechseck gezeichnet und ruht auf einer dreieckigen Säule, an deren Seitenflächen

sich freistehende, nur einen einzigen Zoll starke Astwerke hinanfranken. Unterhalb der Ausladung verschlingen sich die Äste mit den drei Eckstäben der Säule zu einer Wimbergenkrone, an welcher sich sehr fein geformte Blattornamente befinden. Die drei in die Fronte fallenden Seiten des Kanzelstuhles sind mit Brustbildern von Kirchenvätern ausgefüllt, von denen das mittlere einen Bischof, das rechts einen Mönch und das gegenüberstehende einen Papst darstellen. Die Modellirung dieser stark erhöhten Halbfiguren zeigt bei einigen Härten ungemein viel Naturstudium und nähert sich sehr der Manier des Adam Krafft, dem wir überhaupt die Autorschaft zuschreiben möchten, wenn nicht das neben dem Bischof angebrachte Monogram ⚓ einen andern Meister bezeichnete.

Für einheimischen Ursprung spricht das Ausladungsgesims, welches über die Linien des die Bildwerke umziehenden Rahmens (Fig. 34) nicht vorspringt, sondern dessen



(Fig. 34.)

Horizontalkante zugleich die Kante des senkrechten Gliederwerks bildet. Diese Eigenheit findet man bereits in den Werken des Arler, man sieht sie an den Fenstereinfassungen des Chores von St. Barbara und am Stadtbrunnen, während weder in der deutschen noch französischen Gothik dieser unvermittelte Übergang gebräuchlich ist.

Übrigens war der Verfertiger Katholik; ein Utraquist, welche in jener Zeit, als die Kanzel hergestellt wurde, die Mehrzahl des Volkes ausmachten, würde weder das Bildniss eines Mönches noch weniger des Papstes angebracht haben. Indem wir die Gründe, welche für und wider den einheimischen Ursprung sprechen, aufgezählt haben, wollen wir das Werk so lange, bis uns die Zeit eines andern belehren sollte, als Kuttenberger Erzeugniss annehmen, dessen Urheber wohl in der Künstlerfamilie Jakob zu suchen wäre. Die Treppe der Kanzel ist von Holz und eine viel spätere, unbedeutende Arbeit; auch der aus alt und neuen Bruchstücken zusammengefügte Schalldeckel flösst in seinem gegenwärtigen Zustande kein Interesse ein.

In der Kunstwelt ist die Marienkirche bisher unbekannt geblieben, obwohl sie zu den vorzüglichsten Hallenbauten, welche je geschaffen wurden, gezählt werden darf, und die innere Eintheilung als Musterbild einer mittelgrossen Kirche gelten kann.

VIII.

Die Kirche der heiligen Barbara in Kuttenberg.

Von den Kuttenberger Denkmalen ist bisher nur die St. Barbarakirche in weitern Kreisen bekannt geworden und nur diesem Gebäude wurde die Aufmerksamkeit zu Theil, dass es in gediegener Weise durch Abbildungen und Beschreibungen erörtert worden ist. Dem sehr verdienstvollen Werke Herren Dr. Heider und Eitelberger „Mittelalterliche Denkmale des österreichischen Kaiserstaates" etc. gebührt die Ehre der ersten Veröffentlichung; einzelne lithographirte Blätter und kleinere Abhandlungen sind seit der Zeit nachgefolgt.

Da das obige Prachtwerk nur wenigen der Leser zu Handen sein dürfte und die vorliegende Abhandlung einen wesentlich verschiedenen Zweck sich gestellt hat, konnte hier eine Übersicht des vorzüglichsten Gebäudes von Kuttenberg um so weniger entbehrt werden, als seit Erscheinen jenes Werkes viele wichtige Belege zu Tage gefördert wurden und die angefügten Zeichnungen das Resultat einer gründlichen technischen Untersuchung sind.

a) Baugeschichte.

Das Gründungsjahr der St. Barbarakirche ist unbekannt, ebenso der Baumeister, von welchem der erste Plan herrührt. Die ältesten Urkunden, welche von diesem Bau sprechen, rühren aus den Jahren 1386, 1388 und 1389 her und betreffen einzelne zu der Kirche gemachte Altarstiftungen.

Zugleich geht aus diesen Urkunden hervor, dass um jene Zeit bereits einzelne Capellen des Chorumganges vollendet waren, so dass man, nach Massgabe der damaligen langsamen Art zu bauen, spätestens das Jahr 1380 als Gründungszeit annehmen darf.

Urheber des Planes aber war, wenn auch geschichtliche Belege fehlen, kein anderer als der Meister von Gmünd, Peter Arler, der damals den Chorbau in Kolin zu Ende geführt hatte und dessen Manier bis ins Kleinste an dem alten Theile der Barbarakirche wiedergefunden wird. Die später folgende Vergleichung mit dem Koliner Chore wird Arler's Autorschaft ausser Zweifel setzen, wenn auch nicht angegeben werden kann, ob der Meister persönlich an der Ausführung theilgenommen habe. Bei seinen vielen Beschäftigungen ist es wahrscheinlich, dass er einen seiner Verwandten oder Schüler mit der Bauleitung betraut habe.

Über die Fortsetzung des Baues, welchen der angesehene Gewerke Peter von Pisek ganz besonders förderte, geben zahlreiche Urkunden Nachricht, welche in beinahe ununterbrochener Reihenfolge bis zum Jahre 1412 fortlaufen und die Vollendung des Capellenkranzes bestätigen.

Die Kreuzvorlage wurde südlich durch die von Peter Pisek gestiftete Piseker Capelle, nördlich durch die Sacristei

gebildet, indem die noch offenen Räume des Hauptschiffes durch ein Nothdach geschützt werden mussten. Damals flossen die Mittel zur Bestreitung des Baues reichlich, und es wurden gleichzeitig viele Stiftungen und Schenkungen für die Kirchenausstattung und den Gottesdienst gemacht[1]). Zu jener Zeit, als man über reichere Mittel verfügen konnte, denn je in der Folge, geschah es wahrscheinlich, dass man vom ursprünglichen Plane abging, und die dreischiffig angelegte Kirche in eine fünfschiffige umwandelte; ein Unternehmen, welches späterhin gar manche Übelstände hervorrief.

Hiemit sind die Nachrichten über die vorhussitische Bauperiode so ziemlich geschlossen; mangelhaft wie sie sind, lässt sich daraus neben der angeführten Gründungszeit nur entnehmen, dass der gesammte Baufond von der Stadt selbst, und zwar meist von den Gewerken und Bergleuten beigesteuert wurde; ferner dass das Unternehmen bis zum Tode des König Wenzel IV. (1419) in der Längenrichtung bereits über die Sacristeilinie nach Westen vorgerückt war. Die Höhe hingegen blieb auf den Schluss der Arcaden beschränkt, was die Einwölbung der Seitenschiffe im vollendeten Theile immerhin zuliess.

Nun scheinen bis zum Jahre 1483 alle Arbeiten an der Kirche geruht zu haben, obwohl dieselbe unberührt von allen Zerstörungen blieb, welche die Stadt während des Bürgerkrieges betrafen. Endlich nach beinahe vier und sechzigjähriger Unterbrechung wurde am 22. August obigen Jahres der Grundstein zur Fortsetzung des Kirchengebäudes feierlich gelegt, und zwar wie Kořinek berichtet, über dem Chore, am Mittelpfeiler[2]).

Als Baumeister wird Hanuš oder Jan (Johann) genannt, der schon während des vorhergegangenen Jahres die Werkstücke in den Steinbrüchen hatte vorbereiten lassen. Die Wirksamkeit dieses Meisters, der als ausgezeichneter Steinmetz gepriesen wird, kann am Bau nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden; wahrscheinlich hat er die Arcaden bis zu ihrer gegenwärtigen Länge vollendet und die äusseren Seitenschiffe des Langhauses eingewölbt. Dieser Meister erwarb sich zugleich grosse Verdienste, dass er den Bau wieder in Gang brachte und die vielen Gebrechen, welche aus einer so langen Sistirung hervorgegangen waren, beseitigte. Auch gebührt ihm das Lob, sich strenge an die alten Detailformen gehalten und im Geiste des Planes vorgegangen zu sein.

Meister Hanuš scheint im Jahre 1488 oder Anfangs 1489 mit Tode abgegangen zu sein, denn es wurden nun Unterhandlungen mit der Prager Steinmetzzunft wegen Übernahme der Bauleitung gepflogen, bis man sich zur Wahl des nachfolgenden Baumeisters entschloss.

[1]) Siehe Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates etc. I. Abth. Die Kirche der heil. Barbara in Kuttenberg. Text von E. Wocel, S. 175.

[2]) Staré Paměti Kutno-Horské. Prácy Jana Kořinka. V Praze, 1675.

Mit diesem, dem von Prag empfohlenen Magister Matthias Raýsek, trat uns die erste schärfer gezeichnete Persönlichkeit aus dem Dunkel unserer Baugeschichte entgegen, wesshalb wir derselben die gebührende Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Zuerst fällt auf, dass Raýsek kein gelernter zunftmässiger Steinmetz, sondern nur Dilettant war, der sich früherhin den Grad eines Baccalaureus erworben hatte und hierauf als Lehrer (Rector) an der Teynschule in Prag wirkte. Wegen seiner Gewandtheit im Zeichnen hatte man ihm den Namen Raýsek (oder Rejsek) beigelegt und er trat als Steinmetz zum erstenmal beim Bau eines neuen Thorthurmes an der königlichen Residenz zu Prag auf. Hierauf fertigte Raýsek in der Teynkirche ein Tabernakel für den Altar der Malerbruderschaft (nach Andern ein Denkmal für den utraquistischen Bischof Augustin Lucian) und scheint sich im Verlaufe dieser Arbeit mit der Steinmetzzunft der Prager Altstadt auf so freundlichen Fuss gestellt zu haben, dass er von derselben als Meister aufgenommen wurde. Den genannten beiden Arbeiten wird man wenig Geschmack abgewinnen können. Der mit barocken Ornamenten überladene Thurm (jetzt Pulverthurm genannt) trägt das Gepräge äusserster Geziertheit und das Tabernakel zeigt bei sorgfältiger Ausführung eine sehr nüchterne Anordnung.

Es ist daher nicht zu verwundern, wenn die Kuttenberger Zunftmeister gegen die Wahl des Raýsek sich sträubten und ihn unfähig erklärten, ein Werk wie die St. Barbarakirche zu übernehmen. Über die zwischen dem Magistrate von Kuttenberg und der Prager Steinmetzzunft gepflogenen Verhandlungen wurde kürzlich vom Historiographen Palacký ein sehr interessanter Brief gefunden, welcher in der Zeitschrift des königlich böhmischen Museums mitgetheilt wird[1]).

Dieser in böhmischer Sprache verfasste Brief ist zu bezeichnend für die damaligen Kunstzustände, dass er nicht in möglichst getreuer Übersetzung hier Platz finden sollte. Das Jahr der Ausstellung ist nicht angegeben, indess stimmen alle Daten überein, dass der Brief im Jahre 1489 geschrieben worden ist, er lautet:

„Besondere Ehrfurcht unsern Herrn Gönnern, den Herren Schöffen und dem Rathe in Kuttenberg.“

„Wir bezeugen Euer Gnaden willigst unsere Dienstfertigkeit und vollste Achtung als unsern Gönnern!“

„Nachdem Euer Gnaden den M. Rajsek als Meister für die dortige Arbeit aufgenommen haben ist es Euch sicher nicht unbekannt geblieben, wie die Gesellen mit einigen Andern einen Brief an die Meister der Burg geschrieben haben. Als wir dieses erfuhren, verübelten wir es den Meistern der Burg und sprachen ihr Betragen sollte weder gegen unsere Meister (der Meister der Altstadt) noch gegen unsere Zunft, namentlich aber gegen den Meister Rajsek

[1]) Památky archaeologické etc. Jahrg. 1860, S. 187.

nicht so unbillig (einseitig) sein. Sie jedoch redeten sich aus, es wäre nichts geschehen, was dem M. Rajsek zum Schaden oder zur Schande gereichen könnte."

„Da wir dennoch in steten Sorgen waren, wollten wir auch den Grund dieses Handelns erfahren und erfragen endlich, dass alles von euern Leuten ausgegangen sei. Unlängst schrieben wir einen Brief an die Zunftmeister der Steinmetzen Eurer Stadt und erhielten eine Zuschrift von ihnen, welche uns klar zeigt, wie sie sich gegen die Meister der Stadt Prag betragen, darum erlauben wir uns, auch diesen an uns geschickten Brief inneliegend Euer Gnaden zur Einsicht mitzutheilen. Zugleich erfuhren wir, wie sie mit dieser Antwort an uns einen Brief an den M. Benedikt in der Burg geschrieben haben, wo wir sodann dessen wenig verschwiegen. In der vergangenen Woche kam nun der M. Benedikt in seinen Angelegenheiten mit Pehm, des Königs Majestät Beamten zu uns. Da sprachen wir von M. Rajsek mit ihm und er sagte, die Meister der Burg (auf dem Hradschin) hätten nichts gegen M. Rajsek erhoben, bis die Kuttenberger selbst durch M. Blaček angefragt haben, was von M. Rajsek zu halten sei. Wir verlangten nun dieses Schreiben, worauf M. Benedikt angab, er habe dem Meister Blaček mit der Beantwortung, dass M. Blaček selbst von Jugend auf mit Rajsek bekannt sei, wogegen er (Benedikt) nichts von ihm wisse, zurückgeschickt. Wenn Ihr geehrte Herren Gönner inneliegenden Brief gelesen habet, werdet Ihr erkennen, wie sehr Eure Leute die Meister der Burg überheben, während sie unsere Zunft (die der Prager Altstadt nämlich) welche von der Hauptstadt aus alle Zünfte gleichen Handwerks im ganzen Königreiche Böhmen verwaltet, beschimpfen, als wenn von ihr die Ordnung nicht gehörig gehandhabt würde."

„Voller Hoffnung bitten wir Euer Gnaden, die Arbeit zu fördern, für welche Ihr den Rajsek aufzunehmen geruht habt, damit dieselbe durch die Schuld und Gehässigkeit Eurer Leute nicht länger verzögert werde und dem M. Rajsek durch die Arbeiter keine derartigen Hindernisse erwachsen. Und wir, was uns anbelangt, wollen für unsere Herren Gönner mit allem Fleisse dahin wirken, dass M. Rajsek die Arbeit ohne alle wie immer gestalteten Hemmungen ausführen kann. Wir ersuchen Euer Gnaden um schriftliche Antwort, damit wir ersehen, wonach wir uns zu halten haben."

„Gegeben am Tage nach der Auffindung des heiligen Stephan. Die Zunftmeister und Meister des Steinmetzhandwerks der Altstadt Prag."

Um dieses Schreiben, ein Meisterstück kniffiger, hinterlistiger Wortstellung zu verstehen, ist zu beachten, dass jede von den Städten Prags, die Alt- und Neustadt, dann die Kleinseite mit dem Hradschin, ihre eigenen Gerechtsame und auch ihre gesonderten Zünfte besass. Auf dem Hradschin (der Burg) wurden zur selben Zeit durch Wladislaw II. die grossartigsten Bauten ausgeführt, weil der König seit 1483 seine Residenz aus der Altstadt hieher verlegt hatte. Schlossbaumeister war Benedikt (Benesch) von Laun, einer der ersten Architekten seiner Zeit und überwiegend der bedeutendste Künstler, welchen Böhmen damals besass. Neben dem Ansehen, welches Benesch als königlicher Schlossbaumeister und Freund des Königs genoss, kam ihm noch der Umstand zu Gute, dass das ganze Land gewohnt war, die auf der Prager Burg seit alter Zeit bestehende Zunft oder Dombauhütte [1]) als oberste Leiterin der Bauangelegenheiten zu erkennen.

Nun scheint es, dass die Leitung des Zunftwesens während der Bürgerkriege an die Altstadt übergegangen war, oder von dieser angesprochen wurde, wesshalb zwischen den dies- und jenseitigen Meistern (nämlich der Altstadt und des Hradschin) grosse Abneigung und Eifersucht bestand, die sich unverhohlen in obigem Briefe ausspricht. Dass den Altstädtern sehr viel daran liegen musste, um einen der ihrigen auf einen so wichtigen Posten wie Kuttenberg zu schieben, ist begreiflich; und so sehen wir, wie sie halb mit kriechenden Worten, halb mit Anmassungen den Kuttenberger Magistrat zu ködern suchen. Dass die Werkmeister und Arbeitsleute in Kuttenberg sich gegen die Wahl eines Bauleiters von so weniger Erfahrung, als damals Rayšek besass, auflehnten, ist natürlich und ihre Anfrage bei Benesch ist eben so sehr gerechtfertigt, wie das Bedenken des Letztern, den Rajsek zu empfehlen.

Dass die Aufgabe selbst oft das Talent wecke und fortbilde, daran scheint man weder auf der einen noch andern Seite gedacht zu haben, und so geschah es, dass die Sache besser, als wohl die Altstädter vermuthet hatten, ausfiel.

Rayšek's Antheil am Bau der St. Barbarakirche kann genauest, man darf beinahe sagen, von Stein zu Stein nachgewiesen werden, da seine Manier sich von allen früheren und nachfolgenden Baumeistern auffallend unterscheidet und zugleich eine vom Meister selbst herrührende Inschrift die Grenze seiner Arbeiten bezeichnet. Rayšek hat den Chorbau von der äusseren unteren Gallerie bis zur oberen, welche das Dach umzieht, vollendet, den hohen Chor eingewölbt und die Strebepfeiler mit ihren Bogen bis an die Sacristeilinie aufgestellt. Wenn man den östlichen Durchschnitt betrachtet, bezeichnet eine gerade, über den Seitenschiffen hingezogene Linie Alles, was oberhalb derselben liegt, als Rayšek's Arbeit. Auch die reichverzierte Scheidewand, welche den Chorumgang vom Presbyterium trennt, ist nach den Angaben dieses Meisters vollendet worden, wenn auch wahrscheinlich erst nach seinem Tode.

Nach Rayšek's Tode fand eine dritte grosse Umänderung des Bauplanes statt, indem man durch eine eigenthümliche Construction die inneren Seitenschiffe mit einem

---

[1]) Das Wort Cech (Zeche) kann sowohl Zunft wie Hütte bedeuten und die Einrichtung der auf dem Hradschin wirkenden Zunft hatte jedenfalls mehr den Charakter einer Bauhütte. Dieses scheint besonders der Punkt zu sein, gegen welcher die Altstädter Meister zu Felde ziehen.

stumpfen Winkel gegen den Chor hin abschloss, sodann die Umfassungswände dieser Seitenschiffe bis zur Höhe des Mittelgewölbes aufführte und auf diese Weise eine Hallenkirche mit grossartigen Emporen einrichtete.

Zu dieser neuen Umwandlung mögen die dissentirenden religiösen Ansichten eben so vieles beigetragen haben wie der Wunsch, mit den ewigen Conflicten, welche sich aus der ersten Planabänderung ergeben hatten, endlich ins Klare zu kommen.

Rayšek hatte, so sehr er in allem, was Formenbildung betrifft, seinen eigenen Weg ging, immer am Basilicasystem festgehalten, wobei er jedoch, wie es scheint, geflissentlich vermied, mit dem Oberbau weiter gegen Westen vorzurücken: die immer schwieriger sich gestaltende Frage, wie es mit dem Thurm- und Façadenbau gehalten werden solle, der Zeit und seinem Nachfolger überlassend.

Und wirklich, wenn man den Grundriss mit den systematisch gehaltenen drei Mittelschiffen und den übermässig breiten äussern Seitengängen studirt, muss man gestehen, dass nach der ersten willkürlichen Planänderung eine regelrechte Vollendung der Westseite zu den Unmöglichkeiten gehörte.

Im Jahre 1506 war nach den Angaben des Dačický der Kirchenbau für einige Zeit eingestellt, wohl nur in Folge von Rayšek's Tode, worauf dem Meister Benesch von Laun die Bauleitung übertragen wurde, welcher im Vertrauen auf seinen berühmten Namen und seine technischen Kenntnisse den gordischen Knoten zerhauen wollte und die Umwandlung in eine Halle nach oben beschriebener Art bewerkstelligte.

Wenn auch über dieses Eingreifen des Meisters von Laun die urkundlichen Belege fehlen, ergibt sich die volle Gewissheit aus der Sachlage. Rayšek's Arbeiten sind nach allen Seiten hin genau bestimmt und documentirt, so wie die Berufung des Benesch erwiesen ist. Nachdem die Chorpartie einerseits zur Gänze und andrerseits auch der Arcadenbau vollendet waren, konnte Benesch, der erste Bauleiter nach Raysek, nur am Obertheile des Langhauses beschäftigt sein, indem ihm die Aufgabe zufiel, dieses (das Langhaus) an den vollendeten Chor anzuschliessen.

Es kann daher der Hallenbau nur von Benesch und keinem andern Meister herrühren, auch hätte der vielköpfige Rath von Kuttenberg schwerlich einem andern als dem vielberühmten Architecten ein so grosses Zugeständniss gemacht, wie mit Annahme dieses Projectes geschah. Der Hallenbau und überhaupt die ganze obere Partie des Kirchenschiffes trägt bis ins kleinste Detail die Manier der Meisters von Laun, wie sie sich in seinen Arbeiten zu Prag, Laun und Brüx ausspricht; dieselben Gewölbe mit gedrückten Linien, dieselben Rippenverschlingungen, Profilirungen und Masswerke hat er überall eingehalten.

Persönlich jedoch scheint unser Meister nicht lange in Kuttenberg geweilt zu haben, da er bis zum Jahre 1511 an der Prager Burg beschäftigt war, nach dieser Zeit sich grösstentheils im nördlichen Böhmen aufhielt und im Jahre 1520 den Bau der Kirche in seiner Vaterstadt Laun übernahm, der ihn auch bis an sein Ende festhielt.

Es möchte daher unter der unmittelbaren Leitung des Benesch nur die an den hohen Chor anstossende Partie: der schiefe Hallenabschluss mit den beiden Eckthürmchen und dem anstossenden Gewölbjoche ausgeführt worden sein, nach seinen Planen jedoch wurde bis zum Aufhören des Baues fortgearbeitet.

Der letzte Baumeister an der St. Barbarakirche war Niklas oder Mikuláš, welcher noch im Jahr 1548 thätig war und das hinterste Gewölbe schloss.

Nun kamen traurige Tage für Kuttenberg. Die Bergwerke lieferten immer geringere Ausbeute. Die Mittel zum Bau versiegten und man musste sich begnügen, die Kirche, deren Gesammtlänge nach dem durch Kořinek erhaltenen Plan auf 316 W. Fuss projectirt war, um 130 Fuss zu verkürzen und gegen Westen mit einer Nothmauer abzuschliessen. Einige Arcadenpfeiler, welche bereits ausserhalb dieser Abschlusslinie aufgeführt waren, und die noch auf einer alten Ansicht von Kuttenberg sichtbar sind, wurden späterhin abgetragen, als jede Aussicht auf den Fortbau verschwunden war.

Im Jahre 1626 wurde die Barbarakirche den Jesuiten übergeben, welche in der Folge einige unglückliche Änderungen daran vornehmen liessen. So wurde das mit Kupfer gedeckte, vom Meister Benesch construirte, zeltartige Dach im Jahre 1732 abgenommen und statt dessen ein ordinäres Ziegeldach mit drei geschmacklosen Thürmchen aufgestellt, während die Nordseite statt des einfachen gothischen Seiteneinganges ein höchst barockes Säulenportal erhielt. Dagegen wurden im Jahre 1734 die Strebepfeiler am Chore auf Anordnung des Rectors Wessely durch den Prager Steinmetz Baumgartner in lobenswerthester Weise restaurirt. Seitdem blieb das Gebäude bis zum heutigen Tage unverändert; der Bauzustand ist aber zum Theile sehr heruntergekommen, hie und da sogar gefahrdrohend.

(Fortsetzung folgt.)

Der Schatz des regulirten Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg in Niederösterreich.

Beschrieben von Karl Weiss.

3. Reisekelch sammt Patene, Hostienbüchse und Messkännchen.

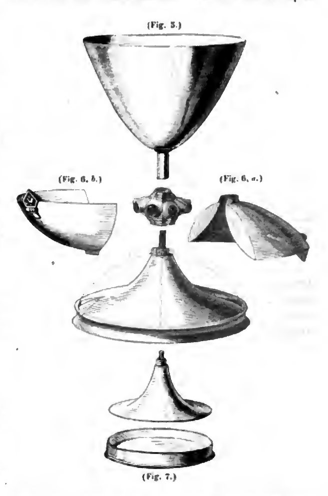
Zerlegbare Kelche in Verbindung mit den übrigen zur Darbringung des heil. Messopfers erforderlichen Geräthen sind eine sehr seltene archäologische Erscheinung. Der Grund dieser Wahrnehmung liegt wohl darin, dass derartige Gefässe kein solches Bedürfniss des Cultus wie Reisealtäre waren. Der letzteren konnte ein Bischof oder Abt auf weiten Reisen nicht leicht entbehren, während in solchen Lagen ohne grosse Belästigung die gewöhnlich im Gebrauch gestandenen Geräthe benützt werden konnten. Über die Beschaffenheit von sogenannten Reisekelchen hatten wir daher bisher ganz mangelhafte Vorstellungen und der in Klosterneuburg vorhandene muss desshalb in formeller Hinsicht ein erhöhtes Interesse in Anspruch nehmen, weil wir durch ihn über die eigenthümliche Gestaltung eines Reisekelches feste Anhaltspunkte gewinnen.

Wie aus der in Figur 5 gegebenen Abbildung zu ersehen ist, unterscheidet sich seine Form nicht von den gewöhnlichen Kelchen und der Mangel jeder künstlerischen Ausschmückung deutet darauf hin, dass er nur für den nothwendigsten Bedarf angefertigt wurde. An den kreisrunden, ziemlich flach gehaltenen Fuss schliesst sich ohne sichtbaren Ständer unmittelbar der Knauf an, auf welchem sich gleichfalls ohne vermittelnde Gliederung die Kuppa erhebt. Der Knauf ist flach gedrückt mit pastenförmigen Enden, die Kuppa spitzt sich unten eiförmig zu. Seine Bestimmung als Reisekelch charakterisirt sich dadurch, dass er in drei Theile und zwar in Fuss, Knauf und Schale zerlegbar und an den Fuss oben ein Zapfen angebracht ist, an welchen für die Zeit des Gebrauches der Knauf und die Kuppa geschraubt werden können.

Eigenthümlicher gestaltete sich in Folge der speciellen Beziehung die Form der beiden Messkännchen. Da es bei ihrer Anfertigung in der Absicht lag, sie mit dem Kelche vereint auf Reisen mit sich zu führen, so kam man auf den Ausweg, sie der Fläche des Fusses in der Art anzupassen, dass sie auf dieselbe gelegt und mit der umgestürzten Kuppa des Kelches bedeckt werden konnten.

Zur besseren Veranschaulichung haben wir daher in Fig. 6, *a* das eine Messkännchen dargestellt, wie es auf dem Fusse des Kelches aufliegt, und geben in Fig. 6, *b* das zweite Messkännchen in der Gestalt, wie es bei dem Messopfer im Gebrauche stand. Dass dieselben wirklich ihre Bestimmung als Messkännchen hatten, ergibt sich auch daraus, dass auf dem Deckel der Öffnung des einen Kännchens der Buchstabe A (aqua) und jenem des anderen der Buchstabe V (vinum) gravirt ist.

Die in Fig. 7 dargestellte Kapsel ist zur Aufbewahrung der Hostien und Patene bestimmt. Der vorstehende Zapfen


(Fig. 5.) (Fig. 6, *b*.) (Fig. 6, *a*.) (Fig. 7.)

ist dazu bestimmt, um die Kapsel in der inneren Aushöhlung des Fusses anschrauben zu können. Die nicht abgebildete Patene ist sehr einfach und auf der Fläche in der mittleren Vertiefung nur das Osterlamm mit der Fahne gravirt.

Nach der schon erwähnten Tradition soll dieser Reisekelch einst dem Capellan des Markgrafen Leopold angehört haben und es würde sonach derselbe in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts angefertigt worden sein. Diese Tradition beruht jedoch ganz entschieden auf einem Irrthume, da der vorstehende Kelch in formeller Hinsicht ganz das Gepräge der gothischen Epoche an sich trägt und vor dem XIV. Jahrhundert gewiss nicht entstanden ist. Und wenn man selbst vom formellen Standpunkte aus die Richtigkeit dieser Ansicht bestreiten wollte, so spricht dafür jedenfalls der Charakter der gothischen Majuskelschrift an den Öffnungen der Messkännchen.

4. Messkelche.

Weit wichtiger und interessanter für das Studium der mittelalterlichen Goldschmiedekunst sind die zwei anderen noch vorhandenen Kelche, von denen der eine zunächst beschriebene in der Schatzkammer und der zweite in der Capelle der Prälatur aufbewahrt wird.

Der in Fig. 8 dargestellte Kelch hat eine Höhe von 7 Zoll 8 Linien, der Fuss einen Durchmesser von 5 Zoll 11 Linien und die Schale am Rande einen Durchmesser von 4 Zoll 9 Linien. Die Form des ziemlich flach gehaltenen Fusses ist jene einer sechsblättrigen Rose, der Ständer kurz und kräftig profilirt, der runde, jedoch oben und unten eingedrückte Knauf mit sechs vorspringenden Pasten, die von quadratischer über Eck gestellter Gestalt sind, geschmückt und die oben ungewöhnlich weite Kuppa unten eiförmig zugespitzt.

Das System der Ausschmückung ist ganz eigenthümlich und auch sehr geschmackvoll. Der Form entsprechend, theilt sich der Fuss in sechs Felder und ist theils mit durchbrochenen Ornamenten, theils mit neutestamentarischen Vorstellungeu bedeckt. Die Ornamente bestehen aus dünnen ausgeschnittenen Metallblechen, die auf die Fläche des Fusses aufgelegt und daran befestigt sind. Bei drei Feldern ist die Form der Ornamente jene von Fischblasen, wie sie in den Masswerken von Fenstern angebracht sind. An den Metallstreifen der Ornamente wurden in erhabener Fassung abwechselnd Edelsteine und Perlen befestigt. Der an einzelnen Stellen sichtbare Grund der Fläche des Fusses ist glatt und ohne alle Verzierung. Bei jedem der übrigen drei Felder besteht dagegen das Ornament aus einem kleineren und grösseren Vierpasse, dessen Einfassungsstreifen aber keinen Schmuck an Perlen und Edelsteinen hat. Hingegen ist der innere Raum bei den kleineren Vierpässen mit Verzierungen und bei den grösseren Vierpässen mit figuralischen Vorstellungen, ausgeführt in prachtvollem *email translucide*, geschmückt und zwar in der Art, dass die Verzierungen und Figuren, so wie bei den Flächenemails aus der Metallfläche des Fusses herausgearbeitet und die Vertiefungen der Fläche mit durchsichtigem Schmelz bedeckt wurden. Um ferner eine noch grössere Wirkung zu erzielen, hat man auch den vertieften Grund gemustert, so dass durch den Schmelz kleine zarte Ornamente zu erkennen sind. Die Figuren der Vorstellungen sind vergoldet und die Striche der Zeichnung niellirt.

Der Inhalt der drei neutestamentarischen Vorstellungen ist: 1. die Geisselung Christi, 2. Christus am Kreuze und 3. die Auferstehung — in der üblichen Darstellungsweise. Bei der erstgenannten Vorstellung trägt Christus das Kreuz auf der rechten Schulter; ihm zur Seite stehen die beiden Häscher mit kurzen Oberkleidern, der eine ein Schwert, der andere eine Geissel in der Hand tragend. Christus am Kreuze, nackt dargestellt und nur mit dem Lendentuche versehen, hat Maria und Johannes zu beiden Seiten. Das Kreuz hat die Gestalt eines Baumstammes mit zwei Ästen. Bei der Darstellung der Auferstehung hält Christus, sich aus dem Grabe eben erhebend, in der Linken die Siegesfahne und die Rechte nach Oben gewendet. Zu beiden Seiten des Grabes schlafen die Wächter in Rüstungen, von denen der rechts stehende mit Lanze und Schild, der links stehende mit einem Schwerte versehen ist.



(Fig. 8.)

Einzelne Theile der Figur, namentlich die Gewänder, um den Faltenwurf derselben kräftiger anzudeuten, sind mit durchsichtigem Email und zwar abwechselnd in grüner, rother, blauer und grauer Farbe überzogen. So ist das Wappenschild bei dem einen Grabeswächter roth, das Lendentuch grau, das Obergewand der Maria und des Johannes theils grün, theils rosa.

Die Fläche des Fusses ist eingefasst von einem schmalen Bandstreifen, worauf in gothischer Majuskel die Inschrift: Anno domini MCCCXXXVII hic calix beatae Mariae virginis comparatus et inchoatus ex antiqua calice pondere habita $1^1/_2$ marcam VI lot, quam Babo quondam praepositus comparavit, zu lesen ist. Aus dem Inhalte dieser Inschrift geht

hervor, dass dieser Kelch zu Ehren der heil. Jungfrau Maria im Jahre 1437 aus einem älteren Kelche in einem Gewichte von 1½ Mark 6 Loth Silber angefertigt und von dem Abte Babo gestiftet wurde.

Dasselbe System der Ornamentation wie an dem Fusse, ist auch an dem Ständer und dem Knaufe in Anwendung gebracht. Beide sind mit durchbrochenen Metallblechen überzogen, worauf wieder in rautenförmiger Fassung Perlen und Edelsteine befestigt sind. Die Durchbrechungen des Ständers bestehen aus kleinen Dreipässen, jene der vorspringenden Pasten theilweise aus Vierpässen. Von den Pasten sind die drei mit figuralischen Feldern des Fusses correspondirenden emaillirt und in den Vierpässen mit den Worten Jesus . Christus . Maria geschmückt; die Flächen der übrigen drei Pasten sind mit Perlen und Steinen bedeckt. — Im Gegensatze zu Fuss und Knauf entbehrt die Schale des Kelches jedes ornamentalen Schmuckes, ähnlich den meisten Gefässen dieser Gattung, welche der gothischen Epoche angehören.

Eine gewisse Eigenthümlichkeit in der Art und Weise der künstlerischen Ausschmückung diesses Gefässes lässt sich nicht in Abrede stellen. Abweichend von den romanischen Kelchen der reicheren Form, wo der figuralische oder ornamentale Schmuck entweder nur gravirt erscheint oder auf dem Wege der Emailkunst in den vertieften Flächen des Metalls erzielt wurde, sind hier die Verzierungen auf die Flächen des Kelches gelegt und an denselben befestigt, und zwar nicht in Filigranarbeiten, sondern dünnen durchbrochenen Metallblechen. Nur in den emaillirten Darstellungen des Fusses haben sich ältere Traditionen bewahrt. Unter der grossen Zahl von mittelalterlichen Kelchen ist uns eine solche Art und Weise der Ornamentation sehr selten vorgekommen und sie gibt zwar demselben eine gewisse Schwerfälligkeit, aber verräth anderseits doch auch einen nicht gewöhnlichen Geschmack. Interessant ist ferner an dem Gefässe die durch die Inschrift genau bestimmte Zeit der Anfertigung. Wiewohl die Gestalt der Kuppa als fester Anhaltspunkt dienen konnte, dass der Kelch noch dem XIV. Jahrhundert angehört, so würde uns doch das Vorkommen des Fischblasenornamentes bestimmt haben, denselben in den Schluss dieses Jahrhunderts zu setzen. Die Jahreszahl 1337 dient uns aber als Beleg, dass in der Architectur in jener Periode jene charakteristische Masswerkbildung schon ziemlich verbreitet gewesen sein muss, weil dieselbe schon als Verzierung auf dem Gebiete der Kleinkünste Eingang gefunden hat.

Ein Beispiel sehr schöner und geschmackvoller Filigranarbeit ist der unter Fig. 9 abgebildete Kelch. Die künstlerische Ausschmückung ist ganz ornamental gehalten und das Formenverhältniss dieses Gefässes von einer seltenen Vollendung. Wie fast alle Kelche der gothischen Epoche bildet der Fuss eine sechsblätterige Rose, deren Fläche in ungewöhnlich steiler Gliederung gegen die Mitte zu ansteigt und mit einer stark hervortretenden, im Sechseck profilirten Deckplatte abschliesst. Der Rand unter dem



(Fig. 9.)

sechsblätterigen Rosenfusse ist etwas breit gehalten und mit einer vertieften Kehle versehen, darüber erhebt sich ein zweiter durchbrochener Rand, geschmückt mit einem zarten Laubornamente. Auf die Fläche des Fusses sind sehr zart gegliederte Ornamente in Filigran aufgetragen, die mit verschiedenfarbigem Email derart ausgefüllt sind, so dass die Filigranstreifen die Contouren der Ornamente bilden. Unter der Deckplatte begrenzt den Hals des Fusses ein aus Lilien geformter Streifen und jeder der sechs Theile des Fusses ist von einer profilirten Cordonirung eingefasst, die in den sechs Winkeln des Fusses am Rande mit einer schön stylisirten Blattverzierung endet. Auch der Knauf des Kelches ist mit emaillirten Filigranverzierungen reich ausgestattet. Die Anlage des Knaufes ist kürbissförmig und zwar derart gehalten, dass parallel mit den sechs Blättern des Fusses Zapfen vorspringen, von denen jeder mit einer freistehenden, aus kleinen Silberplättchen bestehenden Rosette geschmückt ist. Die Ecken des Ständers sind mit dünnen runden Stäben besetzt und die Flächen von kleinen Vierpässen durchbrochen. In ganz ähnlicher



Gez. v. H. Döltmeyer. Druck aus der k.k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien 1857

Weise wie die Fussfläche, ist der untere Theil der Kuppa geschmückt, dessen Form jedoch bereits von jener der älteren gothischen Kelche abweicht, indem sie sich schon der Gestalt der Kuppa nähert. Der Filigranschmuck der Kuppa schliesst nach oben mit einem Bande, bestehend aus einem Ornamente von Weinlaub, ab, dessen nach aufwärts gestellte Trauben symmetrisch angeordnet sind.

Halten wir uns die Gestalt der Kuppa gegenwärtig und vergleichen wir den Kelch mit anderen in ganz ähnlicher Technik ausgeschmückten Geräthen, wie mit den Kelchen zu Kaschau und Kirchdrauf in Ungarn und Grosslobming in Steiermark, so können wir wohl annehmen, dass derselbe ein Werk der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist.

5. Patene.

Nebst den hier beschriebenen Kelchen wird in dem Schatze noch eine Patene von vergoldetem Silber aufbewahrt, welche einem heute nicht mehr vorhandenen Kelche angehört. Dieselbe ist auf beiden Seiten vollständig mit Inschriften, Laubwerkverzierungen und figuralischen Darstellungen bedeckt und überragt daher weit die gewöhnlichen, selbst zu ganz reichen Kelchen gehörigen Patenen der gothischen Periode. In der mittleren Vertiefung der Vorderseite ist in einer kreisförmigen Einfassung Christus als Weltenrichter mit dem Buche des Lebens und mit der Rechten segnend dargestellt (Fig. 10). Vor ihm kniet eine



(Fig. 10.)

Mönchsgestalt mit einem Spruchbande, worauf die Worte zu lesen sind: „Stephanus de Syrendorf.“ Es unterliegt keinem Zweifel, dass darunter jener kunstsinnige Propst des Stiftes zu verstehen ist, von welchen wir in den historischen Notizen ausführlicher gesprochen haben und dessen Name auch wiederholt auf den Glasgemälden des Kreuzganges und der Leopoldscapelle zu finden ist. Wir wissen damit zugleich, dass die Patene in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts und zwar wahrscheinlich zwischen 1317 bis 1335 angefertigt wurde.

In der kreisförmigen Einfassung sind dagegen die mit der Darstellung in Verbindung stehenden Worte angebracht: *„Aspice peccator, tuus hic residet miserator“*.

Eine zweite Inschrift am äusseren Rande der Patene enthält die fromme, von dem Spender der Patene gestellte Bitte: *Stephanus ut detur requies, quisque precetur coelestis cena, cum sumitur ista patena.*

Die Rückseite der Patene enthält in dem mittleren ausgebauchten Theile die Darstellung der Krönung Mariens. Gott Vater und Maria sitzen auf einer breiten Bank, beide mit der Krone auf dem Kopfe und in lange faltenreiche Gewänder gehüllt. Ersterer berührt mit der Rechten die Krone Mariens und reicht ihr mit der Linken einen Lilienstab. Maria hält beide Hände gefaltet.

Ein zweiter concentrischer Kreis umgibt den stark hervortretenden Mitteltheil, worin ein stylisirtes Laubornament gravirt ist und am Rande ist abermals die Patene mit einer gothischen Majuskel-Inschrift folgenden Inhalts geschmückt: *Virgo dei nata coronaris et inviolata. Permanes et paris miseros precibus tuearis.*

Was die bei der Anfertigung der Patene beobachtete Technik anbelangt, so ist zu bemerken, dass die Darstellung der Vorderseite gravirt und die Striche der Zeichnung niellirt sind, während jene der Vorderseite flach getriebene und fein ciselirte Arbeit ist. Die Figuren sind zart, edel und nicht ohne feinere Empfindung gezeichnet und der Faltenwurf der Gewänder zwar ungemein reich aber bereits in stark gebrochenen Linien ausgeführt.

6. Zwei Ostensorien.

Kein Zweig der Kleinkünste bot den Goldschmieden des Mittelalters grössere Freiheit in der Anwendung der Architecturformen als Monstranzen und Ostensorien. Da sie nach ihrer symbolischen Idee die Gestalt eines capellenartigen Tabernakels, in welchem entweder die heil. Hostie oder die Reliquien von Heiligen aufbewahrt werden, vorstellen sollten, so fehlte es nicht an einem bestimmten, den gothischen Formbildungen entsprechenden Grundgedanken, und es hing nur von dem Verständnisse des Goldschmiedes ab, denselben glücklich durchzuführen. Dieser hatte nicht nöthig, sich der gothischen Formen nur zu rein decorativen Zwecken zu bedienen, sondern dieselben auch mit constructivem Sinne aufzufassen. Wem die Gelegenheit geboten war, die Reihe von gothischen Monstranzen und Ostensorien zu betrachten, welche die im Winter 1860 veranstaltete Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines schmückten, konnte es nicht entgehen, dass nur bei verhältnissmässig wenigen Gefässen die Aufgabe vom künstlerischen Standpunkte aus befriedigend gelöst war. Strebepfeiler, Fialen und Baldachine waren meist nur decorativ behandelt, ohne dass diese gerade immer in einem richtigen Verhältnisse zum Aufbau des Ganzen standen und sich organisch

gliederten. Insbesonders war dies bei den Gefässen der Spätgothik der Fall, wo sich, wie auf dem Gebiete der Architectur selbst der ganze Aufbau in äusserliche spielende Zierrathen verflüchtigte.

Zu den schönsten Gefässen dieser Gattung auf der Wiener Ausstellung gehörte das hier in Fig. 11 abgebildete Ostensorium des Stiftes Klosterneuburg. Dasselbe, aus vergoldetem Silber und 2' 4" hoch, baut sich auf einem achtheiligen mit vier vorspringenden Feldern versehenen Fusse auf, aus dem sich in schlanker Gliederung ein polygoner Ständer entwickelt. Dieser ist in der Mitte von einem sechseckigen Knaufe besetzt, welcher auf jeder Seite nischenförmig durchbrochen, im Spitzbogen abgeschlossen und von kleinen vorspringenden, mit Fialen bekrönten Strebepfeilern umgeben ist. Auf den, oben mit einer Deckplatte abgeschlossenen Ständer baut sich durch Vermittlung eines consolenartigen Untersatzes, der oben und unten mit einem Lilienbande geschmückte Glascylinder auf. Der Glascylinder, zur Aufbewahrung der Reliquie bestimmt, ist zu beiden Seiten von schlanken, sich verjüngenden Strebepfeilern umgeben, von denen nach aussen hin unter zart gearbeiteten Baldachinen die Figuren zweier Heiligen angebracht sind und bekrönt von einer im Sechseck construirten kleinen, durchbrochenen Capelle, die über dem Cylinder an zwei Stellen durch Bögen mit den Strebepfeilern verbunden sind. Jede Seite der Capelle besteht aus einem spitzbogigen, mit Masswerk geschmückten Fenster, welches vorspringende Strebepfeiler umgeben. Dieselbe Anordnung wiederholt sich, jedoch bedeutend verjüngt in einem zweiten Stockwerke und erst über diesem erhebt sich sodann die thurmartige, mit Krabben geschmückte und einer Kreuzblume abschliessende Spitze.

Die Fläche des Fusses ist geschmückt mit acht Vorstellungen in flach getriebener Arbeit, von denen vier: Christus am Kreuze, Maria mit dem Kinde, den heil. Augustinus und den Erzengel Michael und die übrigen vier die Evangelisten enthalten. Sämmtliche Vorstellungen sind nicht vergoldet, sondern in Silber belassen.

Sowie nun das ganze Gefäss durch die vollendet schönen Verhältnisse, die solide technische Ausführung, die Feinheit und Zartheit der Ciselirung sich als das Werk eines sehr gewandten und verständigen Goldschmiedes erkennen lässt, ebenso zeigt die Ausführung der getriebenen Figuren auf der Fläche des Fusses von einem feinen künstlerischen Gefühl. Sie gehen weit über das Conventionelle der gewöhnlichen handwerksmässigen Behandlung hinaus und sind mit einer Wärme der Empfindung aufgefasst, wie wir sie in jener Zeit noch selten anzutreffen gewohnt sind. Nach den hier geschilderten entschiedenen Vorzügen dieses Gefässes dürfte kein Zweifel bestehen, dass dasselbe in der Blüthezeit der Goldschmiedekunst, nämlich in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angefertigt wurde.


(Fig. 11.)

Ein zweites, in Fig. 12 abgebildetes Ostensorium gehört zwar gleichfalls zu den geschmackvolleren Gefässen dieser Gattung, ohne jedoch jenes verständige Mass in der Anwendung der architektonischen Formen, wie das vorher beschriebene zu halten. Dasselbe ist gleichfalls aus vergoldetem Silber und 2′ 5″ hoch. Fuss und Ständer sind ähnlich wie Fig. 11 angeordnet, nur mit dem Unterschiede, dass Ersterer sechstheilig ist. Die Fläche des Fusses ist mit getriebenen Figuren, bestehend aus Maria mit dem Kinde und fünf nicht näher gekennzeichneten Heiligen geschmückt, der sechseckige, aus vorspringenden Strebepfeilern gebildete Knauf ist grösser und der Ständer dagegen über dem Knaufe kürzer. Über der Deckplatte des Knaufes baut sich sodann, getragen von zwei auf Consolen stehenden Engeln, der eigentliche Reliquienbehälter auf. Die Gestalt desselben unterscheidet sich wesentlich von dem ersteren Ostensorium. Was wir früher über die decorative Behandlung architektonischer Formen bemerkt haben, findet hier volle Anwendung. Der viereckige Glasbehälter ist zwar mit einer weit reicheren Anordnung von Strebepfeilern und Fialen umgeben und desshalb das Gefäss auch breiter in der Anlage, aber es zeigt sich ein mehr willkürliches Aufhäufen von an einander gefügten Gliederungen, ohne dass hierbei irgend ein bestimmter Gedanke dem Ganzen zu Grunde gelegt worden wäre. Die Ciselirung der einzelnen Theile ist hingegen sehr fleissig und überhaupt die Technik vollkommen. Nur der figuralische Theil ist bedeutend schwächer als bei dem ersteren Ostensorium. Der Zeit nach dürfte dasselbe zu Ende des XV. Jahrhunderts angefertigt worden sein.

7. Krummstab.

In der Reihe der romanischen Krummstäbe, welche sich in den Ländern des heutigen Kaiserstaates noch erhalten haben, nimmt jener des Stiftes Klosterneuburg ganz vorzüglich die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in Anspruch. Abgesehen davon, dass alle seine Theile — und nicht wie bei anderen Stäben blos die Krümmung — sich erhalten haben, ist er auch in formeller Beziehung eine Specialität und wir kennen kein zweites Beispiel dieser Art in den Schatzkammern der abendländischen Kirchen und Klöster. In Bezug auf die künstlerische Ausschmückung und selbst in Hinsicht der technischen Behandlung hat er nur Ähnlichkeit mit dem schönen Krummstabe in dem Benedictiner-Nonnenstifte zu Salzburg, welchen Dr. Heider bereits in dem von ihm herausgegebenen Werke „Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates“ veröffentlicht hat.

Der ganze Stab (Taf. VI), aus Elfenbein angefertigt, hat eine Länge von ungefähr 6 Fuss, wovon auf den Schaft bis zum Knaufe 4 Fuss 11 Zoll 1 Linie entfallen. Der Schaft ist rund, verjüngt sich etwas nach unten zu und besteht aus 14 gleich grossen Elfenbeintheilen, die durch Schrauben und Stiften mit einander verbunden sind. Jeder Theil

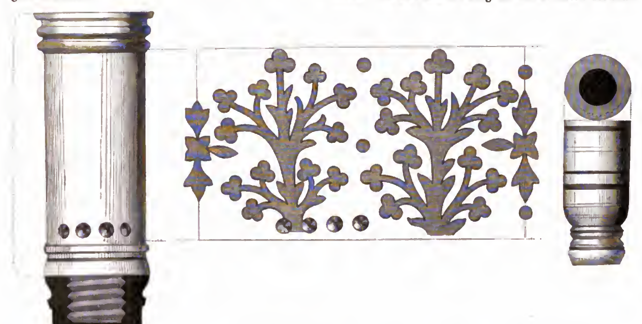


(Fig. 12.)

des Schaftes ist bemalt mit einem Ornamente in Gestalt eines Zweiges, dessen Ausästungen kleeblattförmig enden; die übrige Fläche des Feldes bedecken einfache Streifen (Fig. 13). In dieser Weise und mit demselben Motive sind alle 14 Felder behandelt und zwar in Hinsicht der Farben derart ausgeführt, dass die Contour des Ornamentes schwarz eingefasst, innen mit Gold ausgefüllt sind und auf den Goldgrund kleine rothe Streifen aufgetragen wurden.

Der Knauf, aus einer runden, oben und unten eingedrückten Kugel bestehend, ist mit den vier Evangelistenzeichen bemalt, von denen wir das eine hervorheben, dass jedes der apokalyptischen Thiere nimbirt dargestellt ist. Auch die Umrisse dieser Figuren sind schwarz, die Körpertheile vergoldet und mit Strichen in rother Farbe gekennzeichnet.

dem Rachen des Ungethüms setzt sich ein vollständiger geschlossener Ring an. Dieser Ring, mit einem Durchmesser von 5½ Zoll und im Sechseck gebildet, ist aus sieben Elfenbeinstücken zusammengesetzt, die durch metallene Schliessen verbunden werden. Die Kanten des Ringes sind nach aussen hin in concentrischer Anordnung mit kammartigen Krabben besetzt. Auf dem Ringe ist in der Mitte oben die Gestalt Gott Vaters dargestellt, welche auf einem nach vorne zu muschelförmig ausgehöhlten Thronstuhle in der linken Hand das Buch der Welt und die Rechte segnend emporhält. Auf den Flächen der Vorder- und Rückseite des Ringes sind Inschriften mit spätromanischen Majuskeln gemalt, von denen jedoch nur jene der Vorderseite leserlich ist und den bekannten Spruch: Ave Maria gratia plena enthält. Derselbe nimmt Bezug auf die im Innern des Rin-



(Fig. 13.)

Über dem Knaufe setzt sich der Schaft in der Form des Rachens eines Ungethüms fort und zu beiden Seiten des Rachens treten in horizontaler Stellung zwei muschelartig geformte Ornamente vor, in deren Höhlung, gleichfalls in horizontaler Anordnung zwei Figuren sitzend angebracht sind, deren Köpfe sich nach der in der Krümmung des Stabes angebrachten Vorstellung richten. In den Köpfen spricht sich ein entschiedener jüdischer Typus aus, auch die Gewandung hat eine etwas von dem Gewöhnlichen abweichende Form. Welche Deutung diesen Figuren zu unterstellen ist, sind wir nicht im Stande auch nur im Entferntesten anzugeben.

Abweichend von der gewöhnlichen Form der Krummstäbe der abendländischen Kirche geht der Stab oben nicht in eine Krümmung über, so dass er damit, dem ursprünglichen symbolischen Charakter entsprechend, sich der traditionellen Form der Hirtenstäbe anschliesst, sondern an

ges angebrachte Vorstellung der Maria Verkündignng, welche silhouettenförmig aus Elfenbein geschnitzt ist. Maria sitzt — wie überhaupt bei den älteren Darstellungsweisen dieser Scene — auf einem Stuhle mit gefalteten Händen; anstatt des Lesepultes steht vor ihr in roher ornamentaler Behandlung ein Baum, dessen unterer Zweig als Lesepult dient und worauf ein aufgeschlagenes Buch liegt. Auf dem oberen Zweige erblickt man die Gestalt einer Taube mit dem Kopfe gegen Maria zugewandt. Der Jungfrau gegenüber steht der Erzengel Gabriel, die Rechte emporhaltend und mit vorwärts gebeugtem Knie. Auch die Figuren des Reifes sind in ähnlicher Art, wie jene am Knaufe, mit Gold bemalt, abwechselnd mit Punkten und Strichen in rother Farbe.

Die Arbeit ist ziemlich roh und unbeholfen und der Charakter dieses Krummstabes spät romanisch. Wie wir schon angedeutet haben, dürfte der Stab am Schlusse des XII. oder spätestens in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhun-

derts entstanden sein. Den schriftlichen Aufzeichnungen des Stiftes zufolge wird zwar die Anschaffung dieses Geräthes dem Abte Pabo zugeschrieben und dasselbe wäre demnach ein Product der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Wenn wir jedoch den Krummstab des Benedictiner-Nonnenstiftes zu Salzburg, der nicht vor dem Jahre 1242 entstanden sein kann, mit jenem zu Klosterneuburg in Vergleich ziehen, so glauben wir einen triftigen Beleg für unsere Ansicht zu haben; verkennen wollen wir indess nicht, dass bei dem älteren Aussehen des Geräthes manches auf Rechnung der roh gearbeiteten Figuren zu setzen ist, die Motive der Ornamente des Stabes und die stylisirten Krabben des Ringes es zulässig machen, dass der Stab auch in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angefertigt wurde. In der Periode des Überganges bleibt es eben bei unseren noch immer mangelhaften Kenntnissen über die Entwicklung der Kleinkünste schwierig, unumstössliche Aussprüche in Bezug auf Chronologie zu machen.

Literarische Besprechung.

Dr. F. X. Remling, der Speyerer Dom zunächst über dessen Bau, Begabung, Weihe unter den Saliern. Eine Denkschrift zur Feier seiner achthundertjährigen Weihe. Mainz 1861. 210 S. und eine lithogr. Beilage [1]).

Angezeigt von C. Schnaase.

Der Dom zu Speier ist ein historisches Monument, wie sich kaum ein zweites von gleichem Interesse in Deutschland finden möchte. Die Hergänge, deren Schauplatz er war, spiegeln die Geschichte des deutschen Volkes und Reiches wie im geschlossenen Rahmen der Tragödie. Bei der Gründung durch Konrad II. im Jahre 1030 und der darauf folgenden grossartigen Ausführung sehen wir das deutsche Kaiserthum auf der Spitze der Macht. Nur zu bald beginnt aber die Katastrophe und die Kaisergruft erzählt von den ergreifenden Schicksalen des salischen Hauses und des unglücklichen im Banne gestorbenen Heinrich's IV., von dem beginnenden Zwiespalt in der Nation. Dann folgen wieder verzögernde Momente, Zeiten vorübergehender Wohlfahrt, bis endlich die Flammen von 1689 und die zweite Zerstörung durch französische Horden in den Religionskriegen das Drama schliessen und uns die Folgen jener tragischen Schuld, die Schmach und den Verfall des Kaiserthums deutscher Nation, vorführen. Obgleich seitdem eine Wiedererhebung der Nation einen neuen Abschnitt der Geschichte begonnen, und die Wiederherstellung und glanzvolle Ausschmückung des Kaiserdomes die äusseren Spuren jener Verheerung vertilgt hat, behalten dennoch jene Erinnerungen ihre ganze nationale Bedeutung. Nicht geringer aber wie das allgemein historische ist das kunstgeschichtliche Interesse des Domes; nicht blos wegen seiner mächtigen Verhältnisse und seiner ungewöhnlichen Schönheit, sondern auch wegen seines Zusammenhanges mit der Zeitbestimmung anderer Monumente und mit den wichtigsten Fragen der deutschen Baugeschichte. Ob ein grossartiges System vollständiger Überwölbung so gewaltiger Basiliken in Deutschland schon im eilften Jahrhunderte, früher als bei den anderen abendländischen Völkern, oder ob es auch hier erst mehr als hundert Jahre später und dann wesentlich als Reflex französischer Bauten aufgekommen sei, wird grossentheils durch die chronologische Feststellung der Baugeschichte dieses Domes entschieden werden. Der Verfasser der vorliegenden Schrift, Mitglied des Domcapitels, hat sich um die „Geschichte der Speierer Bischöfe" bereits durch ein früheres Werk und durch die Mittheilung noch unbekannter Urkunden verdient gemacht und bringt zur Lösung solcher chronologischer Fragen ein reiches Material mit. Zwar hat ihn zunächst ein mehr kirchlich locales Interesse zu seiner Arbeit veranlasst, allein er wendet sich auch der kunstgeschichtlichen Frage mit Ernst und Gründlichkeit zu und liefert für dieselbe sehr erhebliche Beiträge.

Schon im XIII. Jahrhundert, zweihundert fünfzig Jahre nach der feierlichen Gründung dieser grossartigen kaiserlichen Grabkirche, hatte sich ihre Geschichte verdunkelt; das Capitel zweifelte, ob sie *rite* geweiht sei, und Bischof Friedrich, nach canonischer Vorschrift die Wiederholung dieser heiligen Handlung weniger scheuend als ihren Mangel, vollzog sie am 9. September 1281 auf's Neue. Chroniken-Nachrichten, die man in neuerer Zeit entdeckte, liessen dagegen annehmen, dass schon 1061 eine Weihe stattgefunden habe, und der Verfasser prüft nun mit sorgfältiger Berücksichtigung des ganzen Schatzes urkundlicher Nachrichten die Zuverlässigkeit dieses Datums und kommt zu einem bejahenden Resultate. Ich darf ihm dabei nicht im Einzelnen nachgehen und bemerke nur, dass wenigstens der Beweis vollständig geführt scheint, dass ungefähr um diese Zeit, von 1061 bis 1072, eine solche Weihe, und zwar nicht blos eines einzelnen Altars, sondern der Kirche stattgefunden hat. Es versteht sich, dass durch diesen Beweis die Frage nach der Anlage der gewölbten Basilica noch nicht entschieden ist; bei unzähligen Monumenten nöthigen uns die Formen auch ohne ausdrückliche Nachricht einen gänzlichen Umbau oder doch eine durchgreifende Umgestaltung anzunehmen, bei welcher dann auch statt der ursprünglichen Holzdecken Gewölbe eingefügt sein können. Der Verfasser beschränkt sich daher auch nicht auf den Urkundenbeweis, sondern geht auf den architektonischen vollständig ein, indem er die bisher darüber aufgestellten Ansichten und neue, von ihm eingeholte und wörtlich beigebrachte Zeugnisse von Architekten mit einander vergleicht; und dieser Theil seiner Arbeit nimmt unser Interesse hauptsächlich in Anspruch.

Einen Zweifel gegen die hergebrachte, den Dom (mit Ausschluss gewisser erkennbarer Zusätze und Änderungen) dem Stiftungsbau zuschreibenden Ansicht sprach zuerst Kugler in seiner Kunstgeschichte (1842) aus; die Eigenthümlichkeit der Anlage schien ihm dieser frühen Zeit nicht entsprechend, er suchte in den Nachrichten nach der Veranlassung eines Neubaues und nahm einen solchen in Folge des grossen Brandes von 1159 (nicht 1165, wie er blos irrig schrieb), den ein Chronist meldet, an. Dieser Behauptung trat Referent (im Kunstblatt 1845, Nr. 63—66) entgegen. Die Formen schienen mir trotz mancher der ersten Gründungszeit nicht entsprechenden Eigenthümlichkeiten doch nicht eine so späte Datirung zu rechtfertigen, und ich glaubte daher, auf historische Nachrichten gestützt, jene Bedenken durch die Annahme zu beseitigen, dass der Bau von der Gründung an ununterbrochen, aber sehr langsam, bis gegen den Tod Heinrich's IV. (1105) fortgeführt sei und daher schon späterer stylistischer Entwickelung Raum gegeben habe.

In ein neues Stadium trat die Frage, als einer unserer gründlichsten Forscher, Herr von Quast, den Dom im Jahre 1847 während der Vorbereitungen zu den neuen Frescomalereien besuchte, wo zum Theile das Mauerwerk vom Bewurfe entblösst zu Tage lag, und nun in seiner Schrift: „Die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speier und Worms" (1853) seine Ansicht über die Chronologie dieser drei, kunstgeschichtlich eng verbundenen Dome, und damit zugleich über die Frage nach den frühesten grossen Gewölbeanlagen Deutschlands ausführlich begründete. Seine Localunter-

[1]) Nachstehende zweite eingehendere Besprechung dieses Werkes dürfte in Bezug auf die Bedeutung des Bauwerkes und die damit in Verbindung stehende kunstgeschichtliche Frage wohl gerechtfertigt sein.

D. Red.

suchung unseres Domes hatte zwar (durch Vergleichung mit der an demselben Tage von Konrad II. gegründeten Klosterkirche zu Limberg) ergeben, dass die ganze Krypta und wahrscheinlich auch der ganze östliche Chor, so wie ferner die Aussenmauern anscheinend des ganzen Langhauses aus dem ursprünglichen Bau herrührten; dagegen glaubte er in den Seitenschiffen mit Sicherheit zu erkennen, dass die Pfeilervorsprünge mit den vorgelegten Halbsäulen, also die zur Überwölbung erforderlichen Theile, nicht zum ursprünglichen Mauerwerk gehörten, sondern demselben erst später eingebunden seien. Die Untersuchung der Pfeiler des Mittelschiffes hatte er nicht vornehmen können, allein wenn die Seitenschiffe ungewölbt waren, galt dies unzweifelhaft noch viel mehr vom Mittelschiffe. Er nahm daher an, dass die ursprüngliche Anlage nicht auf Gewölbe berechnet gewesen und diese erst später, etwa nach einem der beiden uns berichteten Brände von 1137 oder 1159, was dahingestellt blieb, eingesetzt seien. Auf die weiteren Erörterungen zwischen Kugler, mir und von Quast, welche dieser Schrift folgten und über die der Verfasser berichtet, brauche ich nicht näher einzugehen. Kugler konnte sich, wenigstens in Betreff des Speierer Domes, Quast's Ansichten mehr als den meinigen anschliessen (D. Kunstbl. 1854, Nr. 2—6) und mir erschien die Einführung der Gewölbe in den ursprünglich beabsichtigten Basilikenbau als eine Änderung des Planes während des langsamen Baues unter Heinrich IV., die etwa um 1100 ausgeführt sei (D. Kunstbl. 1853, Nr. 46, und 1858, S. 145; Gesch. d. bild. Künste IV, 2, S. III). Während wir hierbei sämmtlich jene von Hrn. v. Quast mitgetheilte factische Entdeckung als unumstösslich zu Grunde legten, bringt nun der Verfasser der vorliegenden Schrift Zeugnisse bei, welche dieselbe in Frage stellen. Zuerst das des Architekten Dr. Geier, Mitherausgeber der „Denkmale romanischer Baukunst am Rhein", welchen Quast in seiner gedachten Schrift als Theilnehmer der Localuntersuchung nannte, der aber, wie sich nun ergibt, dabei zu ganz anderen Wahrnehmungen und Schlüssen gelangt war. Die Pfeilervorsprünge und Halbsäulen der Seitenschiffe seien zwar, bemerkt er, zum Theil mit aufrechtstehenden, 2—6 Fuss hohen, nur die Breite des Vorsprunges einnehmenden Sandsteinplatten ausgeführt und deren mitunter starke Fugen gegen die Umfangsmauer hin und wieder mit kleinern Steinen ausgezwickt gewesen. Allein oberhalb und unterhalb jener Platten habe es an tief in das Mauerwerk eingehenden Bindern nicht gefehlt, auch seien die Verbindungsbögen über den Pfeilern mit dem Kerne des Umfassungsmauerwerkes so eng zusammengewachsen, dass man die Gewölbanlagen der Seitenschiffe für gleichzeitig mit jenen Mauern annehmen müsse. Wie es scheint, hat Herr Dr. Geier seine Beobachtungen nicht, wie Herr v. Quast, bei einem einmaligen Besuche angestellt, sondern öfter wiederholt, da er hinzufügt, dass die gänzliche Beseitigung des Verputzes vor Ausschmückung der Schiffe (1852) diese Anschauung ganz unzweifelhaft gemacht habe. Wenn dem so ist, kann man nur bedauern, dass Herr Dr. Geier, dem die Schlüsse, welche Herr v. Quast bei der gemeinschaftlichen Untersuchung vom Jahre 1847 aus den Wahrnehmungen zog, nicht unbekannt sein konnten, denselben nicht vor Herausgabe seiner Schrift (1853) von diesen späteren Anschauungen benachrichtigt oder dieselben doch während der weiteren Erörterung der Streitfrage bekannt gemacht hat. In Beziehung auf das Mittelschiff nimmt dagegen Dr. Geier, wie es scheint, ohne Untersuchung des Mauerwerkes, wegen der Verhältnisse der Mauerstücke und der kühneren Form der Gewölbe (Argumente, die mir bei der nicht zu bezweifelnden Erneuerung dieser Gewölbe und aus anderen Gründen keineswegs schlagend erscheinen) eine ursprüngliche Holzdecke an. Diesem widerspricht denn aber ein weiteres Gutachten, welches der Verfasser beibringt, und dessen Urheber der Architekt Friedrich Feederle, Schüler von Dr. Hübsch, bei der durch diesen berühmten Meister bewirkten jüngsten Restauration des Domes beschäftigt gewesen zu sein scheint. Seiner Ansicht nach ist es durch den Befund bei dieser Restauration erwiesen, dass der ganze Dom, auch das Mittelschiff, ursprünglich auf Gewölbe angelegt sei. Eine vollständige Blosslegung der gewaltigen Mauern scheint zwar nicht stattgefunden zu haben und nur die Verbindung der Halbsäulen mit der Pfeilermasse und die Fugen des Kämpfergesimses auf seiner oberen, den Blicken entzogenen Fläche sind untersucht, natürlich an den östlichen, nach anderweiten zuverlässigen Nachrichten von dem Brande von 1689 verschont gebliebenen Pfeilern. Dabei habe sich denn ergeben, bemerkt Herr Feederle, dass wenigstens einige Trommeln der Halbsäulen an den Zwischenpfeilern, wo sie unmittelbar der Pfeilermasse anliegen, mit den Quadern derselben aus einem Stücke bestanden, und dass ferner jene Fugen des Kämpfergesimses den Gedanken des Ansatzes sowohl der Pilastervorsprünge der stärkeren Pfeiler als des gesammten von den Pfeilern bis zum Schildbogen des Gewölbes aufsteigenden, nur etwa einen Fuss von den Schildbögen und der darüber liegenden Fensterwand vorspringenden Mauertheiles ausschlössen.

Ich darf auf die einzelnen Argumente, mit welcher der Verfasser dieses Gutachtens seine Ansicht näher begründet (unter denen sich meines Erachtens anfechtbare befinden), nicht näher eingehen, da wir in Kurzem noch ein anderes höchst gewichtiges architektonisches Votum über diese Frage zu erwarten haben. Herr Dr. Hübsch, der Restaurator des Domes, wird nämlich denselben in seinem grossen Werke über altchristliche Kirchen behandeln. Die dem Texte vorangeeilten Tafeln der jüngsten Lieferung sind unserem Dome gewidmet und die Erklärung der Tafel 52 äussert sich schon vorläufig ganz übereinstimmend mit jenem Feederle'schen Gutachten dahin, „dass die Stossfugen des Kämpfergesimses beweisen, dass bei der ursprünglichen Anlage die vollständige Überwölbung des Mittelschiffes beschlossen war". Die Acten sind daher noch nicht geschlossen und die nähere Begründung dieser vorläufigen Äusserung den bestunterrichteten und competentesten Sachverständigen ist abzuwarten. Dabei werden dann noch mehrere andere, damit zusammenhängende Fragen, z. B. die über das ebenfalls bezweifelte Alter der interessanten St. Afra-Capelle, über die Änderungen gewisser Theile bei Restaurationsbauten, namentlich nach dem grossen Brande von 1289 u. a. zur Sprache kommen, die daher ebenfalls jetzt noch dahingestellt bleiben mögen. Das vorliegende Werk, welches wegen seiner Beziehung auf die Jubelfeier keinen Aufschub duldete, gewährt dann für jene künftige Untersuchung die sehr nützliche Vorarbeit einer vollständigen Sammlung des urkundlichen Materials und der aus demselben an und für sich zu ziehenden Schlüsse. Freilich bedarf es dann auch, was nicht im Plane des Verfassers lag, einer näheren Berücksichtigung der gesammten Kunstgeschichte dieser Zeit und namentlich der verwandten Monumente. Der Verfasser zieht aus der Ursprünglichkeit der Gewölbanlage und aus dem Nachweise einer Weihe von 1061 den Schluss, dass der Dom in seiner gegenwärtigen Gestalt (vorbehaltlich der Herstellung zerstörter Theile) in diesem Jahre vollendet gewesen. Blickt man dagegen auf den benachbarten und verwandten Dom zu Mainz, so entstehen erhebliche Zweifel; denn dieser Dom, der als die Kirche des mächtigsten Erzbischofs und Primas von Deutschland kaum geringere Ansprüche machte, hatte (wie völlig feststeht, vergl. meine Kunstgesch. Bd. IV, Abth. 2, S. 103) im Jahre 1081 im Mittelschiffe noch kein Gewölbe; er hat dasselbe also erst nachher erhalten und würde dabei, wenn der Dom zu Speier schon in den jetzigen Formen bestand, ohne Zweifel mit der Eleganz derselben gewetteifert haben. Das ist aber keineswegs der Fall; er zeigt zwar dasselbe System, aber in viel schwereren einfacheren Formen, welche primitiver und vielmehr die Vorstufe jener bedeutsamen Entwickelung zu sein scheinen. Ich begnüge mich indessen, auf diese Seite der Untersuchung nur hinzuweisen und die gründliche Arbeit des Verfassers als eine jedem Forscher auf diesem Gebiete unentbehrliche zu empfehlen.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte sammt Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

№ 11. VI. Jahrgang. November 1861.

Die archäologische Ausstellung des Vereines Arcadia in Prag.

Von A. Essenwein.

Zur Zeit als das Interesse an der Kunst des Mittelalters nur in wenigen einzelnen Kunstfreunden rege war, der grösste Theil des Publicums aber theilnahmlos an den Kunstdenkmalen der Vorzeit vorüberging, war es diesen einzelnen Männern leicht zu ihrem Studium, so wie zur Befriedigung ihrer Lieblingsneigung eine Menge derartiger Gegenstände sich zu verschaffen und sich so mit einer Sammlung zu umgeben, die nicht blos einerseits dem eigenen Vergnügen diente, sondern die auch zur Erhaltung manches dem Untergange geweihten Gegenstandes und zur Erweckung des Interesses in weiteren Kreisen beitrug. Aus diesen Bestrebungen sind sodann die öffentlichen Museen hervorgegangen, die das Interesse an der Kunst des Mittelalters weiter zu verbreiten und mittelalterliche Kunstwerke zu sammeln sich zur Aufgabe gestellt haben. Deutschland besitzt eine Anzahl derartiger Museen, die theils ausschliesslich, theils neben anderen Kunstzweigen der Kunst des Mittelalters und der damit in engem Zusammenhange stehenden Handwerksthätigkeit gewidmet sind; zu einigen derselben haben geradezu Privatsammlungen den Grund gelegt.

Nicht überall ist jedoch die Anlage eines Museums möglich, das in ausgedehnter Anzahl werthvolle Gegenstände neben einander zu stellen vermag; eine grosse Anzahl Gegenstände ist vereinzelt in Privathänden oder befindet sich noch am Orte der ursprünglichen Bestimmung, so dass diese Gegenstände dem grösseren Publicum, das Interesse daran nimmt, nicht immer zugänglich sind.

Dies hat schon vor längeren Jahren den Gedanken hervorgerufen, eine grössere Anzahl solcher zerstreuter Kunstwerke auf kürzere Zeit wenigstens neben einander zu stellen und so dem Publicum Gelegenheit zur Beschauung von Kunstwerken zu geben, die sonst wohl nur wenigen vor Augen gekommen wären, den Männern des Fachs, der Archäologie, aber Gelegenheit zum eingehenden Studium und namentlich zum Vergleiche zu bieten. So entstand zuerst die Ausstellung mittelalterlicher Kunstgegenstände zu Krefeld im Jahre 1852, der bald andere nachfolgten, wobei man sich jedoch, wie in Cöln, theilweise an die in einem Museum vorhandenen Gegenstände anschloss und durch zeitweise Zusendung die Zweige zu vervollständigen suchte, die im Museum gar nicht oder nur schwach vertreten waren. Das erzbischöfliche Museum zu Cöln, das nicht gerade selbst umfassende Sammlungen bietet, hat auf diese Weise durch eine Reihe von Jahren fort aus den Kirchen der Erzdiöcese die interessantesten und kostbarsten Gegenstände zur Schau gestellt.

Derartige periodische Ausstellungen sind in der That von grossem Werth und es ist insbesondere der Vorgang in Cöln, das Anlehnen an ein Museum, sehr zu beherzigen. Es ist erfreulich, wenn nicht alle Kunstwerke einer Gegend für immer dem Leben entzogen und in einem einzigen Hause zusammen eingesperrt werden können. Es ist erfreulich, dass sie für das Leben und für die Lebendigen noch so viele Anziehungskraft haben, um sich nicht in ein Museum flüchten zu müssen. Aber die Museen wollen doch sammeln und Interessantes bieten, und vor Allem — Viel bieten.

So ist man denn in einigen Sammlungen zu einer gewaltigen Masse von Mittelmässigem gekommen; insbesondere die handwerksmässigen, oft geradezu rohen und barbarischen Holzschnitzwerke und Bilder aus der letzten Epoche des Mittelalters füllen ganze Säle und grosse Hallen einzelner Museen, so dass wirklich der Genuss des eigentlich durch Kunstwerth oder kunstgeschichtlichen Werth Interessanten dadurch beeinträchtigt wird. Ein Museum sollte keine Rumpelkammer sein, in ein Museum sollte nur das Aufnahme finden, woran man etwas lernen kann, sei es in künstlerischer oder in kunsthistorischer Beziehung. Die

roben Anfänge der Kunst sind für den Kunstforscher interessant, vielleicht interessanter als die Blüthe selbst, die den Künstler und das gebildete grössere Publicum erfreut. Aber die Verfallszeit hat auch nur das Recht, sich durch einige Exemplare vertreten zu lassen und das Bild des Entwickelungsganges zu vervollständigen, keineswegs aber soll sie durch interesselose Gegenstände die Hauptsache der Sammlungen bilden. Wir treten zwar mit dieser Ansicht den Directoren einiger gerühmter Museen mittelalterlicher Kunstwerke gegenüber, aber wir glauben, dass das Schlechte, was die Kunst der Vorzeit uns gelassen, weder den Sinn für dieselbe weckt, noch dem Kunstsinne des Publicums, dem Studium der Künstler und dem der Kunstforscher entgegen kommt. Solche mittelmässige und schlechte Sculpturen und Bilder mögen ein locales Interesse als Gegenstände der eigenen Vorzeit, als Zeugnisse der Geschichte haben. Haben sie das Interesse für die Stelle selbst, für die sie bestimmt waren, verloren, so haben sie das Interesse für die Nachwelt überhaupt verloren und können in den Ofen oder auf den Trödelmarkt wandern, für die Kunst und Kunstgeschichte haben sie keinen Werth gehabt und können ihn am allerwenigsten nachträglich beanspruchen.

Die Erzeugnisse der eigentlichen Handwerksthätigkeit, die irgend welche Gegenstände des Gebrauchs einer Zeit repräsentiren, haben stets noch einen culturgeschichtlichen Werth und der einfachste geschmiedete eiserne Leuchter oder eine geschnitzte hölzerne Gabel hat mehr Werth als ein ganzes Dutzend solcher schlechter Holzfiguren, die ehemals einen Altar geschmückt haben und jetzt nicht mehr repräsentiren als die Zinken einer solchen Gabel oder der geschmiedete Dorn des Leuchters — nämlich Bruchstücke.

Die Schwärmerei für die Vorzeit ohne Studium und ohne Werthmesser hat gerade die entgegengesetzte Folge dessen, was das Studium der Vorzeit bezweckt: statt das Interesse an der Kunst unserer Vorfahren zu erwecken, macht sie die Kunst selbst wie die Alterthumsforscher in den Augen jedes Gebildeten lächerlich, indem sie ihm eine Fülle des Schlechten zeigt.

Wir bitten unsere Leser für diesen Excurs um Entschuldigung, aber es schien uns Zeit, einmal dieser Alterthümelei entgegen zu treten, die das Interesse der Alterthumsforschung nur beeinträchtigt.

Der Weg, den das erzbischöfliche Museum zu Cöln eingeschlagen hat, nämlich sich zeitweise durch wirklich interessante Gegenstände zu completiren, die in festem Besitze von Privaten oder Corporationen sich befinden, lässt allein das Überwuchern einer Anzahl von unbedeutenden Dingen in den Museen vermeiden. Auch wo kein Museum den Kern bildet, können leicht die zur zeitweisen Ausstellung abgegebenen Gegenstände eine interessante Sammlung bilden, wenn ein Plan der Aufnahme solcher Gegenstände, so wie der Aufstellung derselben zu Grunde gelegt wird. Die archäologische Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines, die wohl die glänzendste aller derartigen Ausstellungen war, hat dies gezeigt, obwohl nur ein beschränkter Kreis für die Gegenstände vorgezeichnet wurde, weil dafür aber um so werth- und glanzvollere Beispiele derselben ausgestellt werden konnten, die es gestatteten, bei einigen Gegenständen den vollen Entwickelungsgang von der frühesten Periode an bis zum Schlusse des Mittelalters zu verfolgen, so bei den Kreuzen, Kelchen, Ostensorien, Reliquiarien, Monstranzen, den Pastoralen, so wie bei den Gewändern in Stoff und Stickerei.

Die Ausstellung, welche gegenwärtig der Verein Arcadia in Prag veranstaltet hat, hat eine andere Tendenz und hat sich darum auch andere Grenzen gesteckt. Während die Wiener Ausstellung lediglich das künstlerische und archäologische Interesse in den Vordergrund stellte, so ist hier vorzugsweise das nationale Element berücksichtiget.

So ist auf der Ausstellung Vieles vorhanden, was ohne künstlerisches Interesse ein vorwiegend historisches Interesse bietet oder als Curiosität zu betrachten ist. Gegen die Aufnahme mancher Gegenstände hätten auch die in der Einleitung angedeuteten Grundsätze geltend gemacht werden sollen, indessen war vieles Interessante und einiges hervorragend Ausgezeichnete auf der Ausstellung vorhanden. Manche der Gegenstände sind einem grösseren Publicum durch die Ausstellung in Wien oder durch Veröffentlichungen bekannt, für deren Prüfung also hier die Originale selbst bereit lagen.

Was uns sehr gefreut hat, war das Vorfinden einiger sehr werthvoller Objecte aus dem schwer zugänglichen Prager Domschatz. Se. Eminenz der hochwürdigste Herr Cardinal war also durch den glänzenden Erfolg der Wiener Ausstellung und durch die Bereitwilligkeit, mit der andere Kirchenfürsten das Zustandekommen dieser Ausstellung gefördert hatten, von der Besorgniss zurückgekommen, dass die Gegenstände auf einer derartigen Ausstellung profanirt werden könnten, welche Ansicht Se. Eminenz seiner Zeit abgehalten hatte, die Bitte des Ausschusses des Wiener Alterthumsvereines zu erfüllen und Einiges zur dortigen Ausstellung abzugeben.

Die Ausstellung, die trotz des etwas ungünstigen Locales einen freundlichen Eindruck macht, ist in zwei Sälen aufgestellt, von denen der erste hauptsächlich Bilder, sodann ein Modell des Prager Rathhauses, eine Serie von Musikinstrumenten, einige grosse Zunftkannen, so wie einige der grossen Cantionales enthält, die eine böhmische Specialität sind. Der zweite Saal enthält Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinschnitzerei, Miniaturcodices, Stickereien und Ähnliches.

Unter den Bildern ist vieles Mittelmässige, dessen Vorführen auf einer Ausstellung eigentlich keine Bedeutung hat.

Hauptsächlich bemerkenswerth sind unter denselben: ein kleines byzantinisches Tafelbildchen (Nr. 14 des

Kataloges), 4" hoch, 4½" breit, Constantin und Helene mit dem Kreuze darstellend, Eigenthum der Frau Gräfin Schönborn. Die Figuren erinnern einigermassen an die Emailfiguren auf der Reliquientafel zu Gran, die neben dem Kreuze stehen und ebenfalls als Constantin und Helena bezeichnet sind (vgl. Jahrbuch der k. k. Central-Commission III. Bd., Seite 140—144). Das gegenwärtige Tafelbildchen dürfte indess kein hohes Alter beanspruchen. Obwohl der byzantinische Typus ganz rein erhalten ist, dürfte es wie viele derartige vorkommende Bilder nicht über das XVII. oder XVIII. Jahrhundert hinaufgehen. Derselbe Fall ist mit einem zweiten Tafelbildchen (Nr. 15), 4" hoch, 3½" breit, Eigenthum des Herrn L. Halla in Prag, das den heiligen Joachim und die heilige Anna darstellt, wie sie die heilige Jungfrau in den Tempel führen, im Hintergrunde die Verkündigung, auf der Einrahmung rechts St. Michael, links St. Blasius.

Unter den grösseren Bildern ist ein gekreuzigter Heiland auf Goldgrund mit Maria und Johannes und anderen Figuren zu nennen (Nr. 16), dem Stifte Emaus in Prag gehörig, etwa der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstammend, der alten böhmischen Schule angehörig, wie sie in den unteren Bildern der St. Wenzelscapelle des Domes, so wie auf Karlstein sich zeigt, in sehr weichen rundlichen Formen, aber ohne eigentliche strenge Zeichnung.

Ein grosses Brustbild der Maria, 2 Fuss 11½ Zoll hoch, aus der Gallerie des Stiftes Strahow (Nr. 17), hat in den Formen und in der Technik etwas Byzantinisches bei grosser Lieblichkeit in den freien Gesichtern. Kugler macht in seinen kleinen Schriften (2. Bd., Seite 495) auf dasselbe aufmerksam und bezeichnet es als aus der Spätzeit des XIV. Jahrhunderts stammend.

Die heil. Barbara, aus derselben Gallerie entnommen (Nr. 19), entstammt nach Kugler dem Jahre 1400. Es ist eine jugendliche und sehr liebliche Figur; die Krone ist mit eingesetzten künstlichen Edelsteinen geziert.

Erwähnung verdient ferner ein Marienbild auf Goldgrund aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts (Nr. 21), ferner 2 Altarflügel (Nr. 25 und 26) aus der Gallerie des Stiftes Strahow, auf die Kugler gleichfalls aufmerksam macht, und die etwas an die Dürer'sche Weise erinnern. (Verkündigung, Maria mit dem Kinde und Johannes der Täufer.) Nr. 27 und 28 sind Flügel einer Orgel: St. Katharina und St. Barbara, welche die Inschrift tragen: Hoc opus fecit fieri venerabilis ac religiosus dominus d. Nicolaus Puchner crucigerorum cum rubra stella per bohemiam, moraviam silesium ac poloniam supremus ac generalis magister anno MCCCCLXXXIIII.

Ein Bild des heil. Wenzel (Nr. 29) auf Goldgrund mit metallenem Nimbus, Eigenthum der Pfarrkirche St. Nikolaus in Prag, ist im Katalog als aus dem XV. Jahrhundert stammend und als Nachbildung eines älteren Bildes bezeichnet. In der Musterung des Grundes, die ganz geometrisch mit grosser Sorgfalt darüber gezeichnet ist, so wie in seiner strengen Stylisirung erinnert es allerdings an eine ältere Zeit und sogar an die byzantinische Weise.

Eine Serie interessanter Aquarellbildchen, 1560—90 gemalt (Nr. 48), zeigt merkwürdige Personen und Trachten.

Unter den Schnitzwerken verdient seiner ausserordentlichen Schönheit wegen vor allen ein Rahmen Erwähnung, der wahrscheinlich eine Reliquientafel umfasste [1]), in Holz geschnitzt, vergoldet und bemalt ist (Nr. 56). Er gehört der Mitte des XIV. Jahrhunderts an; der Rahmen ist glatt, aber mit einer Anzahl theils sechspassförmiger, theils in Form des sogenannten Ostereies gebildeter Medaillons geschmückt (ein Quadrat mit vier Halbkreisen), in denen Holzfiguren angebracht sind. In den Ecken 4 Engel, oben Johannes der Täufer und der Evangelist, links St. Wenzel, darunter ein König (St. Sigismund?), rechts ein Jüngling mit Palme und Apfel (St. Veit?), darunter ein Bischof (St. Adalbert?), unten ein Bischof und ein Mönch (St. Procop?). Der Katalog sagt, dass in einem der Medaillons der erste Erzbischof von Prag: Ernst von Pardubitz zu sehen sei. Dieses äusserst fein geschnitzte und bemalte Kunstwerk, Eigenthum des Herrn Hellich in Prag, gehört zu den reizendsten Kunstwerken jener Zeit. Die Halbfiguren der Medaillons erinnern sehr an die Figuren der Adlerdalmatica unter den deutschen Reichskleinodien.

Ein kleines Marienstatuettchen aus Elfenbein (Nr. 57), 7 Zoll hoch auf silbernem Postament, ist gleichfalls von vorzüglicher Schönheit; es dürfte etwa der Zeit um 1300 angehören (nicht 1400, wie im Katalog angegeben ist).

Auch eine kleine Krönung Mariä in Perlmutter geschnitzt (Nr. 58), Eigenthum des Herrn M. Pfeiffer in Prag, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, ist zu nennen.

Den Anfängen der slavischen Kunst, dem XI. oder XII. Jahrhundert gehört ein Crucifix aus Bronze mit Emaillirung an (Nr. 74), Eigenthum des Herrn Lanna jun. in Prag.

Ein interessantes und feines Holzschnitzwerk sind die Dürer'schen „Hexen", genau mit dem Kupferstich übereinstimmend (Nr. 59).

Das emaillirte Reliquienkästchen des Prager Domschatzes, welches Heider in den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates 2. Band publicirt hat, ist unter Nr. 75 ausgestellt.

---

[1]) Vielleicht hat es noch grössere Wahrscheinlichkeit für sich, dass der Rahmen für ein verehrtes Bild bestimmt war, wie etwa jener Christuskopf ist, der sich im Prager Dome befindet und zur Copie eines römischen Bildes für Karl IV. gefertigt sein soll, welches Bild in alter Zeit unter den Reliquien aufbewahrt wurde. Merkwürdiger Weise stimmen die dargestellten Figürchen auf unserem Rahmen mit den gemalten Figürchen an dem Rahmen des erwähnten Bildes im Dome überein, von dem Karl noch ein zweites Exemplar besass. Vielleicht dürfte dieser Rahmen als Umfassung jenes zweiten Bildes gedient haben.

Zu den interessantesten Objecten der Ausstellung gehört das Reliquienkästchen (Nr. 76), das Eigenthum des Herrn Joh. Ritter von Neuberg ist. Es stammt aus der Bethlehemskirche in Prag her und gehört in die Reihe jener Reliquiarien, die als „arcula quadrata in formam domus redacta" bezeichnet werden. Es ist ein kubisches Behältniss mit pyramidalem Dach. Sämmtliche Oberflächen der Messingplatten, die das Kästchen bilden, sind mit Emails bedeckt; die Emails, ohne Zweifel der limousiner Schule angehörig, sind champlevés (Flächenemails). An der Hauptseite erscheint Christus am Kreuze mit Maria und Johannes und zwei Engeln. Die Figuren sind als Metallflächen stehen geblieben, der Grund emaillirt. Die Figur Christi ist plastisch gegossen und mit Stiften befestigt, an den übrigen Figuren sind die Köpfe in dieser Weise behandelt. Im Dreieck des Daches darüber der auferstandene Heiland, ebenfalls im Relief, mit zwei Engeln, die blos Reliefköpfe haben. Auf beiden Seiten in flach gravirten Figuren eine sitzende Maria mit vier Engeln, so wie die Frauen am Grabe. Auf der Rückseite ist ein Thürchen zum Öffnen, auf dem der heilige Petrus mit Buch und Schlüssel zu sehen ist. In der Dachfläche zur Seite und rückwärts sind Engelfiguren zwischen den Ornamenten. Die Höhe des Kästchens beträgt 1 Fuss 1½ Zoll, die Breite und Länge 6 Zoll.

Ein anderes interessantes Reliquiar ist dasjenige, welches die Infel des heiligen Eligius umschliesst und Eigenthum der Goldschmiedezunft zu Prag ist (Nr. 80). Es ist aus Krystallwänden zusammengesetzt, die in ein silbernes Gerippe in Form einer Mitra gefasst sind; unten ist ein breiter Metallstreifen mit einer Inschrift, welche besagt, dass die Infel ein Geschenk Kaiser Karl IV. an die Goldschmiede ist, der sie vom französischen König Karl zum Geschenk erhalten. Die oberen Ränder sind mit silbernen Krappen, beide Spitzen mit Kreuzblumen geziert. Die Inschrift lautet: Anno Domini MCCCLXXVIII infula scti eligii apportata est per serenissimum principem ac dominum dominum Karolum quartum romanorum imperatorem semper augustum et boemie regem donatam ei a domino Karolo rege francie que nobis aurifabris pragensibus per ipsum dominum nostrum imperatorum data est et donata ex gracia speciali.

Gleichfalls Eigenthum der Goldschmiedezunft in Prag ist ein Reliquiar in Form einer quadratischen Tafel (Nr. 87) mit Krystallverschluss in 9 Abtheilungen, welche die Form kleiner Quadrate mit je 8 Nasen haben. In diesen 9 Abtheilungen befinden sich Reliquien; auf den Rahmen, welche sie trennen, sind die Namen verschiedener Heiligen eingravirt.

Ein drittes den Goldschmieden gehöriges Stück ist ein kolossaler Ring (Nr. 106), der im Katalog als Armring bezeichnet ist und der Tradition nach von St. Eligius herrührt und von Karl IV. den Prager Goldschmieden geschenkt sein soll.

Eine dem Stifte Tepl angehörige Reliquie ist die thönerne Lampe der heiligen Elisabeth in einem silbernen, ihre Form genau nachbildenden Gefässe (Nr. 86).

Eine sehr interessante Reliquientafel (Nr. 81) ist Eigenthum des Stiftes Břewnow, 1 Fuss 11 Zoll hoch, 1 Fuss 2 Zoll breit. Sie bildet einen Buchdeckel zu einem „liber plenarius" und ist als solcher im Jahr 1406 durch den Sacristan Wenzel zusammengestellt worden. Sie enthält jedoch ältere Theile. Es ist im Wesentlichen eine ganz vollrund und plastisch gehaltene gothische Architectur mit weit vorspringenden Baldachinen, in der sich eine Reihe von Darstellungen aus dem neuen Testamente von Perlmutter sehr flach geschnitzt zeigen. Die Darstellungen sind: die Verkündigung, Geburt, Anbetung der drei Könige, die Geisselung und Kreuzigung Christi. Zu unterst sind die vier Evangelisten mit Spruchbändern. In den Ecken sind vier Medaillons, welche die Symbole der Evangelisten in sehr flacher Modellirung zeigen, überzogen mit einem durchsichtigen Email. Diese Medaillons sind offenbar älter und deuten auf die zweite Hälfte des XIII. oder XIV. Jahrhunderts. Am Rande der Einfassung befindet sich das Stiftswappen, das Wappen von Braunau und der böhmische Löwe. Das Reliquiar dient zur Fassung eines Armknochens der heiligen Margarethe, den König Ottokar 2 Jahre nach der Schlacht bei Kuttenbrunn 1262 von König Bela von Ungarn erhalten und dem Stifte geschenkt haben soll.

Ein sehr eigenthümliches Reliquiar ist das dem XV. oder XVI. Jahrhundert entstammende und unter Nr. 88 ausgestellte, welches dem Abte Dr. Zeidler in Prag gehört. Hier ist nämlich die Reliquie selbst, ein Wirbelknochen, auf einen Untersatz gestellt, der mit drei kleinen Figürchen geschmückt ist. Auf der höchsten Spitze trägt der Knochen selbst ein Figürchen. Die Reliquie ist hier nicht in ein Gefäss verschlossen, sondern als Theil eines Schaustückes verarbeitet.

Ein Reliquienkreuz aus dem XV. Jahrhundert von vergoldetem Silber, 15 Zoll hoch, ist Eigenthum der Frau Gräfin Schönborn (Nr. 83). Es ist ziemlich einfach aber sehr zierlich gearbeitet. Es hat einen Fuss, von dem das Kreuz durch einen Nodus getrennt ist. Der Nodus ist mit Steinen verziert, oberhalb desselben einige sehr zierliche Bossen. Die Kreuzarme haben kleeblattförmige Endigungen mit Krystallverschluss zur Aufnahme der Reliquien. Das Kreuz ist für einen Partikel des wahren Kreuzes gearbeitet, wie die Inschriften zeigen, welche an der Rückseite zu lesen sind. Am senkrechten Arm lautet eine Inschrift: pars ligni crucis in qua pependit salvator noster ihesus Christus filius dei omnipotentis. Am Querarm:

Salve crux digna super omnia ligna benigna.
Tu me consigna moriar ne monte maligna.

Ein sehr hübsches Altarkreuz, vergoldetes Silber, 1 Fuss 6 Zoll hoch, der Querbalken 6 Zoll 4 Linien lang, ist Eigenthum des Herrn Abtes Dr. Zeidler (Nr. 82); dasselbe dürfte jedoch wohl dem XIV. Jahrhundert angehören

und nicht dem XV. Jahrhundert, wie der Katalog sagt. Es erinnert in der gesammten Composition, in den Details, in der Technik und Allem auffallend an das berühmte Melker Prachtkreuz, das dem XIV. Jahrhundert angehört und auf der Wiener Ausstellung zu sehen war (Nr. 80 des Wiener Kataloges). Die Ähnlichkeit ist so auffallend, dass das vorliegende geradezu als eine Nachbildung des Melker Kreuzes betrachtet werden könnte. Es steht auf einem späteren Fusse; die Vorderseite zeigt die Figur des gekreuzigten Heilandes, die Kleeblattenden, an denen dreieckige Spitzen zwischen den Rundungen des Kleeblattes zum Vorschein kommen, die vier Evangelisten in Halbfiguren mit den Köpfen ihrer Symbole. Die Rückseite ist mit Perlen und Edelsteinen zwischen zierlichem Filigranornament bedeckt.

Ein interessantes Brustkreuz aus dem Domschatze (Nr. 73) wird dem heil. Maternus zugeschrieben.

Wir erwähnen nun die berühmte Onyxschale Karl IV. aus dem Prager Domschatze, 6 Zoll hoch, 5 Zoll 6 Linien im Durchmesser (Nr. 79), aus einem einzigen Stück Onyx geschnitten und in vergoldetes Silber gefasst; von Karl IV. der Prager Kirche geschenkt. Der Fuss hat vier Wappenschildchen, auf denen der böhmische Löwe und der deutsche Reichsadler wie auf allen Werken Karl IV. erscheinen.

Eine Inschrift am Rande des Fusses sagt: A. D. MCCCLI jubileo Karolus romanorum semper augustus et boemie. rex. pragensi . ecclesie . ad . usus . infirmorum . hunc . ciphum. onichini . lapidis . donavit.

Ein sehr hübsches Aquamanile aus Bronze in Gestalt eines Pferdes (Nr. 77) gehört dem Herrn Ritter von Neuberg. Es ist hübscher stylisirt und feiner und edler in der Form als das dem Verfasser gehörige ähnliche Stück, dürfte auch etwas älter sein.

Was die Monstranzen (Nr. 84, 85) betrifft, so sind dieselben auf der Ausstellung in Prag eben so wie die Kelche (Nr. 90, 91) nur in zwei sehr unbedeutenden Exemplaren vertreten. Auch die Pastorale sind nur durch ein vom Jahre 1300 herrührendes, später aber sehr überarbeitetes Stück vertreten, das durch die Überarbeitung fast alles Interesse verloren hat.

Zwei Wärmäpfel (Nr. 94 und 95) sind vorhanden; der erste von reicher, zierlich durchbrochener Arbeit in Erz, dem Herrn A. Richter in Königssaal gehörig, aus der Kirche St. Valentin in Prag herrührend, theilweise vergoldet, scheint mir eher orientalische Arbeit jüngerer Zeit, als abendländische vom Schusse des XIII. oder Beginn des XIV. Jahrhunderts zu sein.

Der unter Nr. 107 ausgestellte Pontificalring Pius II. (Aeneas Sylvius) gleicht den ähnlichen Ringen dieser Art vollkommen. Das kleine Chrismarium, das sub. Nr. 41 in Wien ausgestellt war, aus Kupfer mit Email, ist auch hier zu sehen. Sehr hübsch ist ein anderes spätgothisches Chrismarium aus Silber von zierlichster Arbeit (Nr. 92); Eigenthum der Decanatkirche zu Melnik. Vier Engel tragen die Büchse, um die sich zierlich und schön gearbeitetes Rankenwerk windet. Auf dem Deckel ist der betende Heiland am Ölberg mit den schlafenden Jüngern dargestellt; der Rand ist mit einem Zaune eingefasst. Die Arbeit und der Styl scheinen auf den ersten Blick jünger, als sie sich bei genauer Betrachtung ergeben. Sie erinnern an das Reliquiar aus der k. k. Hofburgcapelle zu Wien (Nr. 70 des Wiener Kataloges), das ebenfalls als eine freie figuralische Composition aufgefasst ist und lebhaft an das Ende des XVII. Jahrhunderts erinnert, bis das Detail und die Inschrift den Anfang des XVI. Jahrhunderts kund geben. Aus dieser Zeit dürfte auch das vorliegende Chrismarium stammen.

Unter den ausgestellten Caseln verdient nur Nr. 97 Beachtung, die mit schönen Stickereien des XIV. Jahrhunderts geziert ist, deren Wirkung durch Perlen und Silberblech noch mehr gehoben ist. Der Katalog bezeichnet diese Stickereien als italienisch; es bedarf übrigens nur eines Vergleiches mit dem Passionale der Äbtissin Kunigunde, das unmittelbar daneben steht, so wie mit anderen gleichzeitigen böhmischen und deutschen Arbeiten, um zu sehen, dass auch diesseits der Berge die Figuren im XIV. Jahrhundert schöne und reine Zeichnung und gute Proportionen haben. Ja die Ähnlichkeit mit einigen Figuren des Passionale ist so bedeutend, dass ich am italienischen Ursprung der Stickereien Zweifel hege und sie als böhmische Arbeit bezeichnen möchte.

Von dem aus dem Domschatze zu Prag ausgestellten Gegenständen haben wir nur noch das Schwert des heil. Königs Stephan von Ungarn zu erwähnen, dessen Knauf und Parirstange aus Elfenbein mit ornamentalen Schnitzwerken, die Bandverschlingungen darstellen, vollkommen der Zeit entsprechen, in der der heil. König lebte eben so wie die ganze Form die Reliquie als echt bezeichnen (Nr. 180). Ferner die zwei prachtvollen geschnitzten Elfenbeinhörner (Nr. 159 und 160), die als Rolandshörner bezeichnet werden. Das eine (Nr. 159) ist öfter abgebildet und beschrieben worden, u. A. in dem Werke „Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates", wo Dr. Bock zugleich eine Abhandlung über den Gebrauch dieser Hörner gegeben hat; ferner in dem Werke von Eye und Falke: „Kunst und Leben der Vorzeit". Es ist in Reihen von horizontalen Streifen gegliedert. Der oberste enthält in Medaillons einen Kampf mit einem Bären, einem geflügelten Löwen, einem Greifen, der eine Gazelle würgt, so wie baumartige Ornamente, in deren einem ein sitzender Vogel zu sehen ist. Der zweite Ring zeigt einen Wettlauf zwischen zwei antiken Viergespannen nebst den Zielpyramiden (metae), die auf einer erhöhten Mauer stehen. Der dritte Reif hat dieselben Darstellungen; unter den zwei Viergespannen finden sich jedoch Hunde, von denen der eine ein Reh, der andere einen Hasen jagt. Zu unterst ist in vier Medaillons ein mit einem Centaur kämpfender Krieger, ein geflügeltes vierfüssiges

Thier mit Menschenkopf, so wie ein Wolf(?), auf der oberen Seite sitzt ein Löwe (?). Wenn schon in den Ornamenten sich viele Motive zeigen, die im XII. und XIII. Jahrhundert noch in Schwung waren, so ist doch wieder so viel Antikes in den Schnitzwerken, dass ich den Hörnern ein noch höheres Alter zuschreiben würde, als dies geschieht, wenn nicht wiederum die Ähnlichkeit mit italienischen Sculpturen des XI. und Anfang des XII. Jahrhunderts zu gross wäre. Ich erinnere hier an die Sculpturen des Portales des Domes zu Verona, des Einganges zur Kripta in S. Zeno daselbst. Auch an deutschen Sculpturen in Basel und Freiburg erinnern die vorliegenden sehr lebhaft, so dass sich vielleicht doch die Entstehungszeit erst in den Anfang des XII. Jahrhunderts setzen lassen möchte.

Einfacher ist das zweite Horn, das am engen Ende mit einigen Streifen sehr schön verschlungener Bänder, am offenen Ende aber mit einem Ornamentstreifen, so wie mit einem Streifen umgeben ist, der eine streng stylisirte historisch landschaftliche Darstellung enthält. Ein Baum, unter dem ein Reiter mit gezogenem Schwert gegen ein Haus anstürmt, derselbe Reiter mit einem Ringe in der einen und dem Schwert in der andern Hand, der einen Berg hinaufreitet, auf welchem ein Baum steht, sodann ein Haus, aus dessen Thor ein lediges Pferd einen Berg hinauf springt. Die Mitte des Reifes bildet eine gezinnte Burg, aus der wahrscheinlich der erste Reiter ausgeritten ist.

Von Interesse ist ein Reitzeug (Nr. 179) von König Matthias Corvinus, das dieser der ihm ergebenen Stadt Budweis unter dem Vorwand verpfändet hatte, dass die Schmuckstücke desselben Gold seien. Der König fand jedoch nicht für gut, es wieder auszukaufen, so dass es noch heute Eigenthum von Budweis ist. Die Schmucktheile bestehen alle aus vergoldetem Messing. Das beste daran ist der mit hübschen Ornamenten von Perlen auf Sammtgrund geschmückte Stirnriemen.

Wir übergehen eine Anzahl Rüstungen und Waffen des XVI. Jahrhunderts; Schilde, Kürasse, Armbrüste, deren Schäfte mit Elfenbeinornamenten eingelegt sind, Hellebarden, Flamberge, Ceremonienschwerter, Lunten und Feuergewehre, selbst Kanonen, ferner Dolche, Lanzen, Jagdspeere und Pulverhörner, die gar nichts Bemerkenswerthes bieten, was nicht an bekannten Waffen in grösseren Sammlungen auch zu sehen wäre. An einer Anzahl Trinkgefässe dürfen wir jedoch nicht vorüber gehen, ohne sie auch zu beschauen. Es sind einige interessante Gläser mit eingebrannten Malereien aus dem XVII. Jahrhundert zu nennen; Nr. 236 zeigt Karl V. auf dem Throne. Ein anderes (Nr. 239) ist dadurch interessant, dass es durch eine Inschrift als Product der Schürer'schen Glashütte zu Falkenau bezeichnet ist, somit wohl eines der ältesten auf eine bestimmte Fabrik zurückführenden Glasgefässe ist. Es hat die deutsche Inschrift: „Simon Wolfreidt Schürer von Waltheimb Glashüttenmeister zu Falkenau" und ist mit dem Bilde der Muttergottes, mit dem Kinde auf dem Halbmonde stehend, geschmückt. Es hat ferner ein Ornament mit Maiglöckchen und Kornblumen und darüber die Inschrift: „Stanislaus Fritz Primoter Glockengisser zu Raudnitz E. P." und die Jahreszahl 1647. Hübsch ist auch der unter Nr. 240 ausgestellte Humpen. Einige andere Humpen und Krüge bieten kein weiteres Interesse, wohl aber ist ein mit äusserstem Reichthum in Holz geschnitzter Becher sehenswürdig (Nr. 227). Er ist 1 Fuss 2½ Zoll hoch, hat am oberen Ende 2½ Zoll Durchmesser und ist Eigenthum der Stadtgemeinde zu Melnik. Es war der Ehrenbecher, worin einst ausgezeichneten Gästen der Stadt der Ehrentrunk credenzt wurde. Über und über mit Schnitzwerken im kleinsten Massstabe bedeckt, erinnert er an die neu-byzantinischen (russischen) Holzschnitzwerke, wie Kreuze etc., die über und über mit kleinen Darstellungen in figurenreichen Gruppen bedeckt sind. Die Bravour der Schnitzerei ist hier nicht geringer als bei den russischen Arbeiten; aber es ist hier weniger Styl und selbst die kleinen Architecturen sind weniger streng stylistisch als dies der kleine Massstab mit sich bringt, die Karyatiden und das Bogenwerk zeigen zwar die Renaissance als Vorbilder, aber der Schnitzer hatte sie nicht vollständig verstanden. Es zeigt sich im Ganzen ein ausgezeichnetes Talent ohne Schule. Der Meister dürfte ein „Naturschnitzer" gewesen sein, wie die oberösterreichischen, baierischen, tiroler und schweizer Gebirgsschnitzer. Der Becher hat die Form eines nach oben erweiterten Cylinders, ist in mehrere horizontale Ringe getheilt, wo unter Bögen, die sich auf Säulen und Karyatiden stützen, in sehr starkem Relief Scenen aus dem Leben Christi dargestellt sind. Der Deckel hat in noch kleinerem Massstabe alttestamentliche Scenen. Der Becher stützt sich auf kleine Löwenfiguren mit Wappenschildern, die wieder auf kleinen Sockeln ruhen; an einem derselben die Jahreszahl 1582.

Durch das grosse Format zeichnen sich einige im ersten Saale stehende Humpen aus Zinn aus. Die Zunftkanne der Brauer in der Prager Neustadt ist 3 Fuss hoch. Dieselbe hält geradezu einen Eimer. Auf dem Deckel steht eine Figur St. Wenzels. Ungefähr 1½ Fuss hoch sind die Humpen der Fleischhauer der Prager Neustadt und der Schusterzunft zu Hořovic (Nr. 230—32).

Eine Anzahl hübscher und interessanter alter Original-Siegelstöcke stammen theils aus dem XIII., dann aus dem XIV. und XV.—XVII. Jahrhundert.

Darunter sind besonders zu nennen, das älteste Prager Stadtsiegel (3 Zoll 4 Linien Durchmesser), so wie das der Kleinseite Prags (2 Zoll 11 Linien Durchmesser), beide aus dem XIII. Jahrhundert, eben so ein Siegel des XIII. Jahrhunderts der Stadt Budweis, sodann ein Messingsiegel, rund (1 Zoll 3 Linien Durchmesser), mit der Umschrift: „S. Rudgeri judei." (Nr. 294 bis 309).

Das ausgestellte Modell des welschen Hofes zu Kuttenberg erwähnen wir blos desshalb, weil man uns sagte, dass

die Erhaltung des Gebäudes wenigstens in seinen interessanten Theilen noch immer nicht gesichert sei. Wir wissen indessen, dass gerade Böhmen eines derjenigen Kronländer der Monarchie ist, wo die Vorzeit und ihre Denkmale am meisten gewürdigt werden; und so hoffen wir, dass auch hier kein interessanter Theil in Gefahr kommen wird, und dass sich die bestellten Conservatoren so wie die öffentliche Meinung der Sache annehmen werden.

Einige Schmuckgegenstände von den ältesten Zeiten bis auf das vorige Jahrhundert: Gürtel, Ringe etc., sind ebenfalls auf der Ausstellung vorhanden, darunter ist besonders ein Gürtel aus gediegenem Golde merkwürdig (Nr. 116), der, den ältesten Zeiten angehörend, erst im Jahre 1861 auf dem Gute Skřivan im Jičiner Kreise ausgegraben wurde. Ferner sind eine Anzahl eingelegter Schmuckkästchen, Zunftladen, Cassetten, Schränkchen und Tische vorhanden, welche die verschiedene Technik der Tischlerarbeit des XVII. Jahrhunderts vor Augen führen.

Einige altrömische Bronzegefässe, so wie ein orientalisches Räuchergefäss (Nr. 157) vertreten auch diese Fächer der Archäologie. Dieses Räuchergefäss zeigt interessante Ornamente, darunter figürliche, und ist auch durch seine Damascirung interessant, indem nicht blos Silber-, sondern auch Goldfäden in den Messinggrund eingeschlagen sind.

Mehr als historische Reliquien und Curiositäten betrachten wir den Koller Wallenstein's von Elennthierhaut (Nr. 174), eben so das sächsische Kurschwert von 1533, das sich übrigens durch seine prachtvolle Renaissanceornamentik auszeichnet (Nr. 184), das Functionsschwert des Landeshauptmanns von Mähren (Nr. 188), das Ceremonienschwert des Grossmeisters des ritterlichen Kreuzherrnordens mit dem rothen Stern (Nr. 185), das Ceremonienmesser des Oberst-Erb-Vorschneiders im Königreich Böhmen (Nr. 111), und die Krone der ehemals gefürsteten Äbtissinnen des Benedictiner-Nonnenstiftes St. Georg auf dem Hradschin in Prag vom Jahre 1553, eine silberne Reifkrone mit Kleeblattzinken und Edelsteinen besetzt und mit einem rothen Sammtkäppchen (Nr. 110).

Wir haben nun noch die Manuscripte und Bücher zu erwähnen, die eine Übersicht des Entwicklungsganges der Miniaturmalerei in Böhmen geben. Wir können uns aber über dieselben kürzer fassen, da zwei der bedeutendsten derselben in diesen Blättern schon einmal Gegenstand einer Abhandlung waren (Jahrgang 1860, Jänner, Februar und März, J. E. Wocel, Miniaturen aus Böhmen).

Das älteste ist ein Evangeliar des IX. oder X. Jahrhunderts, wo jeder Anfang eines Evangeliums mit der am Pulte sitzenden Figur des Evangelisten geschmückt ist. Der Buchdeckel, dem XV. Jahrhundert angehörig, ist mit getriebenen Figuren, Emailplättchen und anderen Ornamenten aus verschiedenen Zeiten geschmückt (Nr. 1), dasselbe ist Eigenthum des Stiftes Strahow. Nr. 2 ist das Wyšehrader Pericopenbuch aus dem XI. Jahrhundert, das in dem erwähnten Aufsatze genau beschrieben ist. Leider fehlte zum Vergleich die in diesem Aufsatze besprochene „mater verborum", da man keine Gegenstände des dortigen Landesmuseums zur Ausstellung genommen hatte. Nr. 3 ist das besprochene Passionsbuch der Kunigunde von 1312.

Dem späteren XIV. Jahrhundert gehört das Pontificale des Bischofs Albert von Sternberg, Eigenthum des Stiftes Strahow (Nr. 4) an, das für diesen Bischof von Leutomischl 1376 durch den Chorherrn Hodik begonnen wurde. Unter den Miniaturen ist insbesondere das phantastische Arabeskenwerk interessant; ebenso ist des Ritters Thomas von Štitny christliche Hausmoral, 1374 geschrieben, durch die gut stylisirten und gezeichneten Ornamente interessant. Das Missale des Propstes Sulko von Chotěschau (1384—1412), Eigenthum des Stiftes Tepl (Nr. 315), ist auf ausserordentlich feines Pergament mit grösster Reinheit und Zierlichkeit geschrieben und hat gleichfalls sehr hübsche Ornamente.

Das XV. Jahrhundert ist durch ein Gebetbuch König Ladislaus von Ungarn und Böhmen vertreten, das Frater Johannes von Ulm im Stifte Melk geschrieben hat (Nr. 6). Aus der Schlussperiode der Miniaturkunst sind einige kolossale Folianten vorhanden, die den Ultraquisten ihren Ursprung verdanken. Das schönste darunter ist das Cantionale aus Leitmeritz, in lateinischer Sprache abgefasst, das 264 Pergamentblätter von 2 Fuss 2 Zoll Höhe und 1 Fuss 2 Zoll Breite enthält und 1 Centner 10 Pfund schwer ist (Nr. 8). Es wurde 1510—20 durch Jakob von Walgenau gestiftet.

Bei Gelegenheit der Besprechung des Cantionale von Selčan hat Wocel (Mittheilungen 1858, Juliheft) auf die Bedeutung derartiger Bücher aufmerksam gemacht; das vorliegende ist jedenfalls eines der schönten, äusserst reich mit Miniaturen, Ornamenten und Initialen etc. geschmückt, die wohl von verschiedener Hand sind und durchgehends trotz ihrer Grösse in feinster Zartheit ausgeführt sind. Vollendete Kunstwerke sind insdesondere die zwei grossen, die ganze Blattseite einnehmenden Hussdarstellungen. Das eine zeigt Huss auf dem Concil, auf dem Katheder stehend und docirend, mit einem Nimbus, das ganze Concil zuhörend; das zweite seine Verbrennung und Aufnahme in den Himmel. Die Composition insbesondere dieser Darstellung ist meisterhaft und die Figur des Huss auf dem Scheiterhaufen von hoher Vollendung. Aus dem aufsteigenden Rauch erhebt sich seine Seele gen Himmel und wird von Engeln und der Dreieinigkeit in Empfang genommen.

Auch der erhaltene alte Ledereinband mit Messingbeschlag ist interessant; das Leder ist einfach gepresst, die Eckbeschläge bestehen aus drei Lagen Messingblech übereinander, das in Form von Ornamenten durchbrochen und in Buckeln getrieben ist. Durch diese Aufeinanderlegung wird eine sehr reiche Wirkung mit einfachen Mitteln erzielt.

Weniger schön ist das Graduale des ehemaligen Literatenchors zu Leutomischl, vollendet 1562 (Nr. 9). Das

böhmische Graduale (Nr. 10), welches der k. k. Bibliothek zu Prag angehört, ist 1572 für die utraquistischen Bürger der Kleinseite zu Prag durch Johann Cantor, Bürger der Neustadt Prag, vollendet worden. Es ist weniger durch Kunstwerth als durch eine eigenthümliche der Hussapotheose verwandte Darstellung merkwürdig. In ein Ornamentgeflecht sind nämlich drei Halbfiguren in Medaillons verweht: Wiclef Feuer schlagend, Huss eine Kerze anzündend, Luther eine Fakel schwingend.

Das 1574 und 1575 gemalte Graduale aus Trebnic (Nr. 11) gehört vollständig der Renaissance an; es hat 30 grössere Bilder, die sich durch Composition und Farbengebung auszeichnen, bei denen aber die Vollendung der Technik weit hinter der der beiden Bilder des Cantionale aus Leitmeritz zurück steht.

Soll der ganze Eindruck der Ausstellung kurz charakterisirt werden, so ist zu sagen, dass die Austellung zwar dem Archäologen von Fach wenig Neues bietet, dass aber einige höchst interessante und ausgezeichnete Gegenstände nebst manchem uninteressanten und wertblosen ausgestellt sind; für das grössere Publicum ist sie insbesondere durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, die fast aus jedem Zweige etwas vor Augen führt, lehrreich; jedenfalls wird sie zur Hebung des Interresses an der Vorzeit viel beitragen und würde dies vielleicht in noch höherem Grade, wenn zwar die Zahl der Gegenstände und zwar gerade die Zahl unbedeutender Gegenstände geringer wäre. Die Ausstellung ist auf eine Fortsetzung im künftigen Jahre berechnet und wir möchten hierbei den Herren Veranstaltern zu bedenken geben, ob der Vorgang, den wir Eingangs von Cöln erwähnt haben, nicht auch für Prag von Vortheil wäre, nämlich die Ausstellung an das Museum anzulehnen und zu suchen, dass die Gegenstände, die im Museum gar nicht oder ungenügend vertreten sind, in hübschen Exemplaren zur Ausstellung gelangen und dass sodann dabei eine sachliche und chronologische Ordnung der Aufstellung ermöglicht wird.

Wenn auch bei einer ersten Ausstellung das Publicum durch eine hübsche Gruppirung der Gegenstände gewonnen werden muss, so dürfte es bei wachsendem Interesse jedenfalls von Vortheil sein, sodann eine wissenschaftliche Aufstellung eintreten zu lassen und auch wohl die Lücken, die nicht durch Originalien auszufüllen sind, durch Gypsabgüsse und Abbildungen auszufüllen.

Schliesslich müssen wir noch die gute Redaction des Kataloges von den Herren Prof. Mikowec und Dr. Ambros hervorheben, der für Laien die nöthige Belehrung gibt, dem Archäologen aber das Gesehene im Gedächtniss fixirt. Auch dem vorstehenden Berichte, der nicht an Ort und Stelle, sondern erst nach der Rückkehr von der Ausstellung verfasst ist, ist der Katalog zu Grunde gelegt.

Die Baudenkmale der Stadt Kuttenberg in Böhmen.

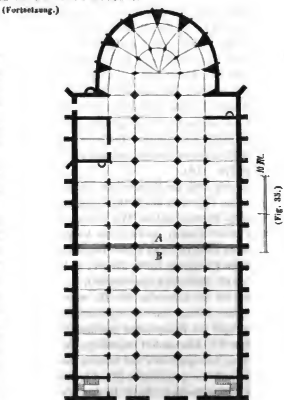
Aufgenommen und beschrieben von Bernhard Grueber.

(Fortsetzung.)

b) Beschreibung des ältesten von 1380 bis 1419 erbauten Thurmes.

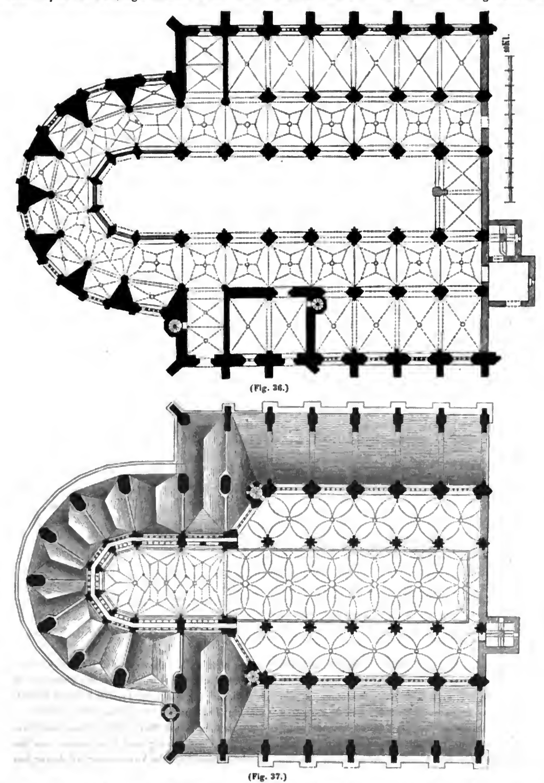
Wie schon aus der Geschichte erhellt, haben wir in dem gegenwärtigen Bestande der St. Barbarakirche nur ein Bruchstück des riesenhaften Werkes, womit die alten Kuttenberger ihre Stadt verherrlichen wollten, vor uns. Wenn auch etwas weiter gediehen als der Prager Dom, ist es doch hier wie dort eigentlich nur der Chorbau, welcher vollendet wurde.

Nach dem schon erwähnten in Kořinek's Geschichte mitgetheiltem Grundrisse, von welchem Figur 35 eine dreifach verkleinerte Abbildung gibt, sollte die ganze Kirche um sieben Joche länger werden, als sie ausgeführt worden ist. Dass dieser Kořinek'sche Plan einem wirklichen Bauplane entnommen sei, lässt sich nicht verkennen; denn es sind trotz der oberflächlichen Zeichnung einige Details darin enthalten, die nur aus einem technischen Entwurfe geschöpft sein können: so der schief gestellte (durch Anbauten ganz versteckte) Strebepfeiler neben der Sacristei und eine schon zu Kořinek's Zeiten abgetragene Wendeltreppe, deren Spuren erst in der Neuzeit aufgefunden worden sind. Über den Thurm und Façadenbau lässt uns dieser Plan ganz im Unklaren, was man als weiteren Beleg für den echten Ursprung ansehen darf: denn



(Fig. 35.)

wäre derselbe zu Kořinek's Zeiten erfunden worden, würde sicherlich eine Façade im Rococogeschmacke nicht fehlen.



(Fig. 36.)

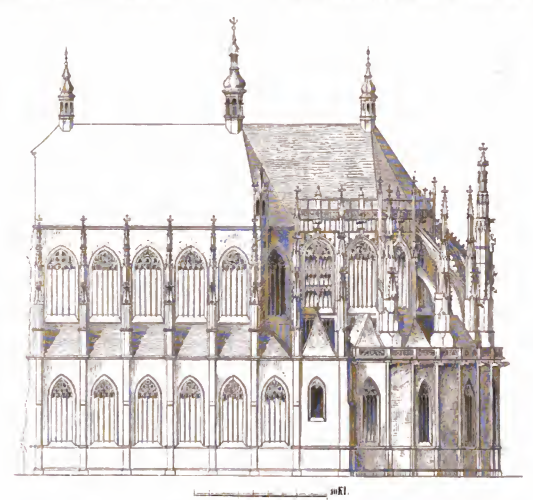
(Fig. 37.)

(Das Original ist in Kupfer gestochen und nach böhmischen Ellen gezeichnet. Kořinek gibt an, dass sein Plan nach der Erinnerung alter Bergleute entworfen worden sei: allein dies ist eine von den gewöhnlichen Ausflüchten unsers Autors, wenn er eine utraquistische Quelle nennen soll, wozu er sich niemals bequemt. Im fraglichen

Plane sind unter andern die mit unregelmässigen Rippen durchsetzten Gewölbe des Chorumgangs richtig aufgelöst, was unter andern kein Bergmann aus dem Gedächtnisse zeichnen kann. An der mit *A* bezeichneten Stelle steht im Original „bis hieher vollendeter Theil" bei *B* „nicht ausgebauter Theil").

Zum bestehenden Bau uns wendend, fällt zuerst die einfache Gestalt des Langhauses auf, welche beinahe ein regelmässiges Quadrat einhält, daran sich gegen Osten der beinahe halbkreisförmige Chorbau anschliesst.

diese wird jetzt nur durch die Vorsprünge der Seitenschiffe über den Chorbau angedeutet. Die Weite des Mittelschiffes beträgt 33 Fuss, die der innern Seitenschiffe 20 Fuss und der äusseren 24' 6 Zoll, von Axe zu Axe, und bei den äussern Schiffen von der Axe bis zur Umfassungswand gerechnet. Dass im ersten Entwurfe auf eine ausgeprägte Kreuzform, aber auch nur auf ein dreischiffiges Langhaus angetragen war, erkennt man deutlich an dem schiefen Strebepfeiler neben der Sacristei, so wie an der Pfeilerstellung zwischen den innern und äussern



(Fig. 38.)

Der innere oder hohe Chor ist (jedoch nicht ganz regelmässig) aus fünf Seiten des Neunecks beschrieben und setzt im Umgange in acht Capellen um, welche, wie in Kolin, nicht über die allgemeine Umfassungslinie vortreten und auch sonst genau wie an letzterem Orte construirt sind. Da nun bei der Stellung von acht Capellen ein Capellenpfeiler in das Mittel der Kirche fällt, so gestaltet sich die äussere Umfassungslinie fünfzehnseitig.

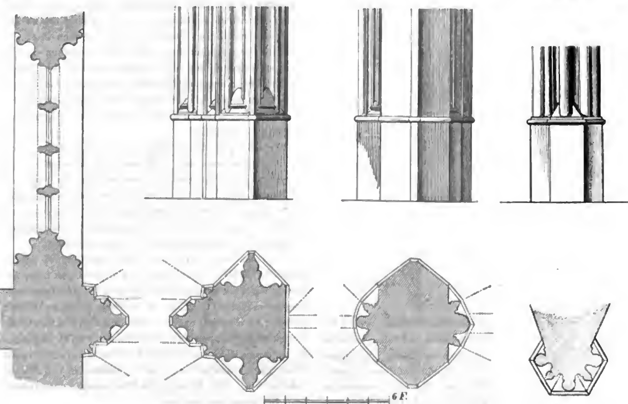
Das 122 Fuss breite fünfschiffige Langhaus ist ohne Querschiff und eigentlich auch ohne Kreuzvorlage; denn Seitenschiffen, welche erkennen lässt, dass sie ursprünglich als Mauer aufgeführt worden ist. Die gegenwärtige Sacristei bildete auf der einen Seite die Piseker Capelle, auf der andern den kräftig vorspringenden Kreuzflügel, ehe die Umwandlung in ein fünfschiffiges Haus stattgefunden hatte.

Bei Vergleichung der Chorbauten von Kolin und St. Barbara kann die nahe Verwandtschaft dieser beiden Werke keinen Augenblick entgehen: die Choranlage der St. Barbarakirche ist nichts anderes als eine Umstellung und reichere Ausstattung des in Kolin gebrauchten Motives.

Dieselbe Art des Capellenschlusses, dieselben Maasse und Verhältnisse der Capellen, die gleiche Behandlung des Polygons und der Kreuzvorlage finden sich hier wie dort; nur mit dem Unterschiede, dass in Kolin das innere Polygon (ein Siebeneck) auf die Spitze gestellt wird, also ein innerer Pfeiler in das Kirchenmittel fällt, während an der anderen Kirche das Neuneck mit der flachen Seite obenan gekehrt ist, so dass im Capellenkranz der Pfeiler ins Mittel tritt. Auch die Gliederung beider Bauten ist beinahe die gleiche: für die Fensterprofile und Stabwerke der Capellen scheinen sogar die gleichen Schablonen angewandt worden zu sein.

wurde im Jahre 1732 zu einem zopfigen Porticus umgemodelt. Reste von zwei gegenüberstehenden plangemässen Kirchenthüren ragen über die westliche Nothmauer an dem Kirchenplatz vor und sind sowohl auf dem unteren Grundrisse Fig. 36, wie in der südlichen Ansicht Fig. 38 ersichtlich. Die Nothmauer ist auf den Grundrissen nur mit leichten Schraffirungen, der alte Bestand aber schwarz ausgefüllt. Die gleichfalls nicht in die Anlage gehörige Orgelempore mit ihrer Mittelsäule scheint bereits ums Jahr 1548 errichtet worden zu sein.

Zur genaueren Charakteristik der ältesten Bauperiode wurden noch folgende Detailzeichnungen beigefügt: Fig. 39



(Fig. 39.) (Fig. 40.)

Alle diese Thatsachen sprechen dafür, dass Peter von Gmünd selbst den ursprünglichen Entwurf zur Barbarakirche gemacht habe, denn jeder andere Baumeister würde solche auffallende Reminiscenzen an einen allbekannten Bau vermieden haben.

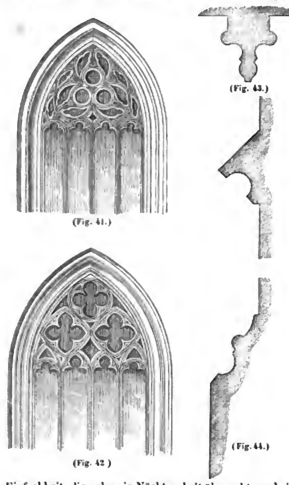
Die Pfeilerstellung, gleichfalls an Kolin erinnernd, ist durch die ganze Kirchenlänge ziemlich gleichmässig durchgeführt, eben so die untere Fensterstellung, wenn auch wahrzunehmen ist, dass die westlicheren Theile einer jüngeren Zeit angehören.

Laubwerke und Baldachinie, Falen, so wie jede Ornamentik fehlen am unteren und alten Theile der Kirche gänzlich, auch besitzt die Kirche keinen einzigen alten Eingang; denn der gothische Nebeneingang bei der Sacristei

das Profil der Fenster- und Pfeilerstellung in der Richtung des Querschnittes neben einander gereiht, Fig. 40 ein Capellenpfeiler, Fig. 41 ein Capellenfenster und Fig. 42 ein Fenster aus dem Seitenschiffe. Nach Art dieses letztern Fensters sind die meisten im untern Theile der Kirche gestaltet, wenn gleich das Princip des wechselnden Masswerkes eingehalten worden ist und jedes vom anderen wenn auch nur um ein Weniges verschieden ist. Die Gewölberippen der innern Seitenschiffe sind Fig. 43 wiedergegeben, die Sockel- und Kaffgesimse Fig. 44.

In der Polygontheilung und in den Gewölben des Chorumganges kommen auffallende Unregelmässigkeiten vor, die sich nur durch den Umstand erklären lassen, dass die Capellen als einzelne Stiftungen vielleicht durch ver-

schiedene Werkmeister aufgeführt worden sind. Der vorherrschende Charakter des alten Baues ist die grösste



(Fig. 41.) (Fig. 42.) (Fig. 43.) (Fig. 44.)

Einfachheit, die schon in Nüchternheit übergeht, wobei die Gliederung, namentlich der verschiedenen Pfeiler, vielfache Härten zeigt. Übrigens ist nicht zu verkennen, dass diese Übelstände grösstentheils durch die nicht im Plane liegende Umwandlung in ein fünfschiffiges Haus hervorgerufen worden sind und die Nüchternheit nur als Folge der übermässigen Ausdehnung erscheint.

c) Zweite Bauperiode von 1483 bis 1506.

Die in dieser Periode geförderten Arbeiten beginnen oberhalb der Arcaden und umfassen eigentlich nur den Chorbau, indem sie eine durch die ganze Kirchenbreite gezogene, gerade Linie einhalten. Im obern Grundrisse Fig. 37 bezeichnet der grelle Abschluss des mit einem Triforium umzogenen hohen Chores genau die Ausdehnung der hieher gehörenden Bauführungen.

Da sich die Wirksamkeit des Meister Hanus von 1483 bis 1488 ganz innerhalb der alten Bauweise bewegt und derselbe wahrscheinlich nie schöpferisch in das Werk eingriff, ist es ausschliesslich Raysek's Arbeit, welche wir nun zu betrachten haben. Der östliche Durchschnitt Fig. 45 und die südliche Ansicht Fig. 38 lassen in dem erhöhten Chorbau sammt den dazu gehörigen Pfeiler und Bogenstellungen die von diesem Meister ausgeführte Partie erkennen, welche mit der unteren Gallerie beginnt und in überraschendem Reichthum aus dem Gebäude hervortritt.

Ein zierliches Sterngewölbe überspannt den ungemein leicht gehaltenen Chorraum, dessen Triforium nach Raysek's Plane um die ganze Kirche herumgeführt worden wäre. Triforium und Chorfenster werden durch die Zeichnung des Joches Fig. 47 erklärt, wobei jedoch bemerkt wird, dass nur zwei von den neun Chorfenstern der Quere nach mit Masswerken durchgesetzt sind, sieben aber gerades Stabwerk erhalten, wie die Abbildung des an der Nordseite befindlichen Fensters Fig. 49 ersehen lässt.

Die Strebepfeiler des hohen Chores stehen wie in Kolin unvermittelt auf den Capellenmauern; von jedem sind zwei über einander befindliche Strebebogen nach den Umfassungsmauern hinübergespannt und der obere Bogen ist immer mit Krabben (Giebelblumen) und Bogenornamenten geschmückt.

Fig. 50 gibt den Profilriss eines Strebebogens, und Fig. 51 die an demselben vorkommenden Ornamente.

Das sich in den Gallerien ansammelnde Regenwasser wird durch eine in den Strebebogen inwendig angebrachte Röhre abgeleitet, welche Anordnung aber keineswegs zu empfehlen ist, indem hierdurch oftmalige Stauungen entstehen, die den baldigen Ruin der Bogen bewirken.

Der an der Ostseite im Mittel der Gallerie aufgestellte Strebepfeiler gehört zu den originellsten Compositionen, welche die Gothik hervorgerufen hat. Die Entwickelung dieses Pfeilers (Fig. 52), an welchem das Standbild der heiligen Barbara und das von zwei Bergknappen getragene Kuttenberger Wappen angebracht ist, geht vom rechteckigen Kerne durch allerlei achteckige Versetzungen in eine runde Säule über, welche mit einem quadratischen Baldachin bekrönt wird. Fig. 53 zeigt die Profilschnitte des Pfeilers.

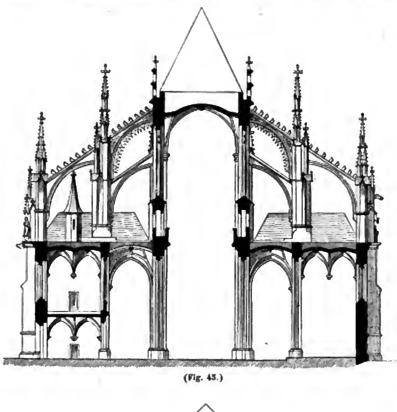
Die ganze von Raysek ausgeführte Partie misst am Äusseren 84 Fuss in der Länge und dehnt sich über die ganze Kirchenbreite aus; der hohe Chor ist im Innern 50 Fuss lang und es scheint, dass der Meister von vorne herein die Absicht gehabt habe, gerade an der Scheidelinie zwischen Chor und Langhaus seine Arbeit abzuschliessen; denn an der dem Scheidebogen nächsten Gewölberippe befindet sich ein Spruchband mit folgender Inschrift:

1499 serissimo regnate Wladislawo testudo hec clausa est ∞ Bacalau... Rayskonis opera . . . .

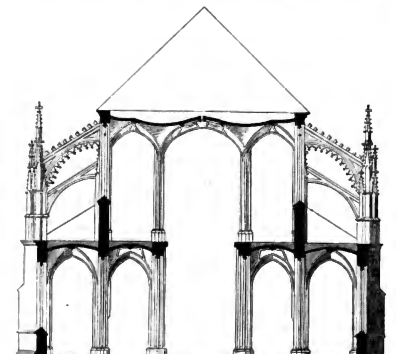
Durch dieses Spruchband einerseits, so wie durch die mit Raysek's Namenszuge versehenen in Gang befindlichen Arbeiten andererseits ist die Manier des Meisters vollkommen sichergestellt, wie andererseits die Zeit seiner Bauleitung durch Kořinek und den angeführten Brief der Prager Steinmetzzunft documentirt wird.

Dieser Umstand verdient grosse Beachtung, weil es äusserst selten vorkommt, dass bei mittelalterlichen Bauwerken die Leistungen einzelner Meister nachgewiesen werden können.

Alle an den Gallerien vorkommenden Masswerke gehören der Raysek'schen Bauzeit an, sofern sie nicht erneuert worden sind: die Masswerke sind weder sorgfältig ausgeführt noch richtig gezeichnet, wenn auch nicht

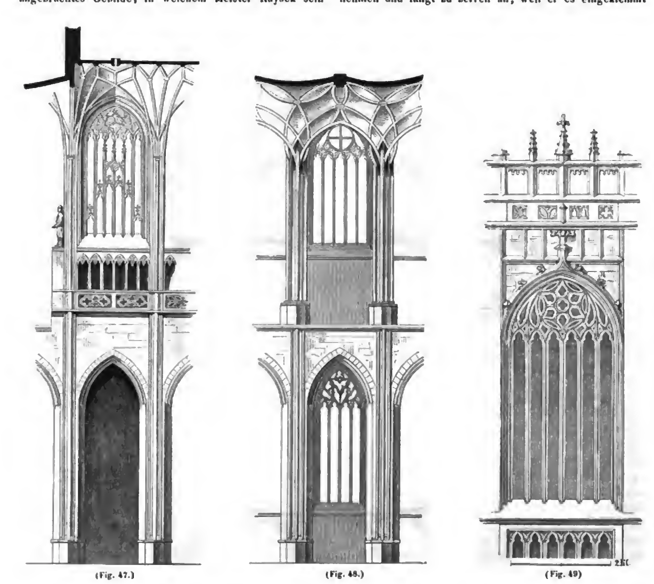


(Fig. 45.)



(Fig. 46.)

geläugnet werden soll, dass sie einen kräftigen Effect machen. Ein auf der obersten Gallerie an der Nordseite angebrachtes Gebilde, in welchem Meister Raysek sein



(Fig. 47.) (Fig. 48.) (Fig. 49)

eigenes Bild in sinnreicher Weise aufbewahrt hat, verdient einen besondern Abschnitt.

d) **Das Wahrzeichen der St. Barbarakirche.**

In den alten Städten Deutschlands begegnet man nicht selten den wunderlichsten Gebilden, die an auffallenden Stellen angebracht, bald einen derben Witz, bald ein Sprichwort in allverständlicher Weise verkörpern, oft aber nur als Vexirmittel zur allgemeinen Belustigung hingestellt worden sind. Manchmal ist es ein im Strassenpflaster wohlbefestigtes Hufeisen, welches den wandernden Gesellen zum Aufheben einladet, dann wieder eine verrenkte Thier- oder Menschengestalt, vor welcher er betrachtend stehen bleibt. Er bückt sich, um das bewusste Hufeisen mitzunehmen und fängt zu zerren an, weil er es eingeklemmt wähnt. Da fällt sein Blick auf einen nebenstehenden Spruch:

Was dich nit brennt, nit blase an.
Das Eisen hebet, wer es kan.

Nun trachtet er unbemerkt davon zu schleichen, allein zu spät: plötzlich öffnen sich ringsum die Fenster und schallendes Gelächter verfolgt den Flüchtling gassenweit, ja Abends in der Herberge wird er noch gefragt, ob das Hufeisen schon vertrunken sei.

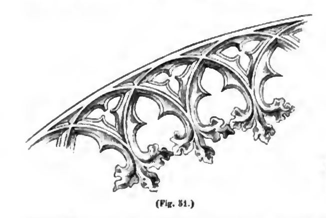
Schlimmer noch ergeht es manchmal Jenen, die den Sinn einer sonderbaren Figur herauszufinden sich abmühen: wenn sie in die „Maulaffenecke, in die Hundsumkehr“

gerathen sind und die Auslegung plötzlich durch eine unabweisbare Schaar von Gassenjungen erhalten.



(Fig. 80.)

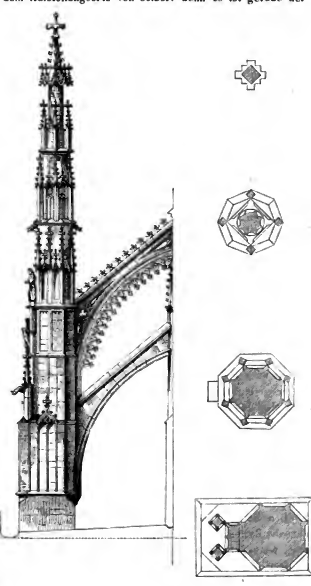
Andere solche Bildwerke sind belehrender Art, biblischen und geschichtlichen Inhalts, oder beziehen sich auf



(Fig. 81.)

örtliche Ereignisse. Werke dieser Art kommen in Böhmen sehr selten vor, wie denn überhaupt eine humoristische Anschauung der slavischen Natur nicht eigen ist: daher ist es um so auffallender, eines der durchgeführtesten derartigen Gebilde an der St. Barbarakirche zu finden.

Es ist eine Gruppe von drei Figuren, welche, auf den Fialen der obern Gallerie frei in Stein ausgehauen, nähere Erklärung verlangt. — Die in der Mitte angebrachte Hauptfigur hält in der einen Hand die Uhr, mit der andern auf die Zeiger und die flüchtig dahin rollende Zeit aufmerksam machend. An seinem Gürtel hängen Massstab und Geldsäckel, die Zeichen seiner Würde, und er blickt triumphirend hin über den vollendeten Chorbau. Wir haben den Meister vor uns, wie er vom Gerüste herab den handwerksmässigen Sprichspruch hält, und dass dieser Meister nur Raysek sein könne, ergibt sich aus dem Aufstellungsorte von selbst: denn es ist gerade der



(Fig. 82.) (Fig. 83.)

Punkt, wo innerhalb die Inschrift über die Vollendung des Chores steht.

Neben dem Meister befinden sich zur Rechten der Geselle, zur Linken der Lehrling. Ersterer als Schalksnarr mit der Schellenkappe, begleitet die Rede des Meisters mit lustigen Geberden, während der andere zugleich die Faulheit und Missgunst repräsentirt und sich mit kläglicher Miene abwendet.

Der Sinn ist klar ausgesprochen: „Der Kluge und Thätige benützt seine Zeit, der Narr verjubelt sie, während der Faule und Neidische heult, wenn er sieht, dass dem Andern ein Werk gelungen ist."

Die Figuren sind zwar roh gemeisselt und nicht richtig gezeichnet, aber unübertrefflich in Ausdruck und Bewegung. Der Meister zeigt vornehme Haltung und sein wohlgeformter Kopf, an welchem das kurzgeschnittene Haar bemerkbar ist, spricht für portraitmässige Behandlung. Leider hat gerade das Gesicht sehr von Witterung gelitten. Geselle und Lehrjunge sind derb charakterisirt: letzterer insbesondere ist der dumme Junge, wie er leibt und lebt.

Die Figur des Meisters hüllt Lebensgrösse ein, die beiden andern sind etwas unter derselben gehalten, woher es kommt, dass das Bildwerk bei der bedeutenden Höhe der Gallerie von unten aus mit freiem Auge nicht bemerkt wird. Da obendrein ein vom Collegium nach der Kirche führender Gang deren Nordseite zum grossen Theile verdeckt, gerieth die oben erklärte Vorstellung, welche wahrscheinlich in der ersten Zeit manchen Kuttenberger Herren nicht ganz behagen mochte, in völlige Vergessenheit, bis die in der Neuzeit angestellten künstlerischen Untersuchungen sie wieder in Erinnerung brachte. Glaublich ist, dass Raysek auch einen guten Theil seiner Kuttenberger Erlebnisse in diesem Bilde ausgedrückt habe.

c) Die letzte Bauzeit 1506 bis 1548.

Als nach Raysek's Tode zur Wahl eines neuen Baumeisters geschritten wurde, hatte man bereits im Sinne, den Kirchenbau in einfacherer und minder kostspieliger Weise zur Vollendung zu bringen. Zwar hatte König Wladislaw eine namhafte Beisteuer zur Förderung des Baues ausgesetzt, allein diese wollte jetzt nicht mehr ausreichen, weil durch die Hussitenstürme der Wohlstand Kuttenbergs gebrochen und der alte Glaubensmuth mit seiner Opferbereitwilligkeit verschwunden war.

Benedict von Laun, auf welchen die Wahl fiel, übernahm die Bauleitung wahrscheinlich schon mit der Bedingung, den Plan zu vereinfachen, und mit den möglichst geringen Kosten einen erträglichen Abschluss des Baues durchzuführen. Zu gleicher Zeit aber scheint man in Bezug auf Räumlichkeit möglichst grosse Anforderungen gestellt zu haben, weil für den neuen utraquistischen Gottesdienst das Gebäude, soweit es bisher in die Höhe geführt war, nicht hinreichenden Platz bieten mochte.

Sei dem nun wie ihm wolle, genug, der Fortbau wurde nach einem in jeder Hinsicht ganz veränderten Plane vorgenommen.

Das Triforium wurde fortgelassen, statt dessen wurden die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelganges erhöht und hiemit eine obere Halleneinrichtung geschaffen, ähnlich wie man sie jetzt in modernen protestantischen Kirchen findet.

Mit diesem völligen Wechsel des Bausystems wurden auch ganz neue Detailformen eingeführt: Die unteren Arcadenpfeiler brechen ohne den mindesten Übergang ab, um viel schlankere, sonst aber roh profilirte Hallenpfeiler aufzunehmen; statt des Spitzbogens werden gedrückte Gewölblinien angewendet und dabei das Mittelgewölbe um 5 Fuss niedriger gehalten als im Chore. Die Höhe der Chorgewölbe bis in den Scheitel beträgt 100, die des Hauptschiffes im Langhause 95 Fuss: Da die Seitengewölbe der Halle noch niedriger sind, mussten die Kappen gegen die Wandseite hin aufwärts ausgebauchte Ohren erhalten, um für die Fenster den nöthigen Raum gewinnen zu lassen.

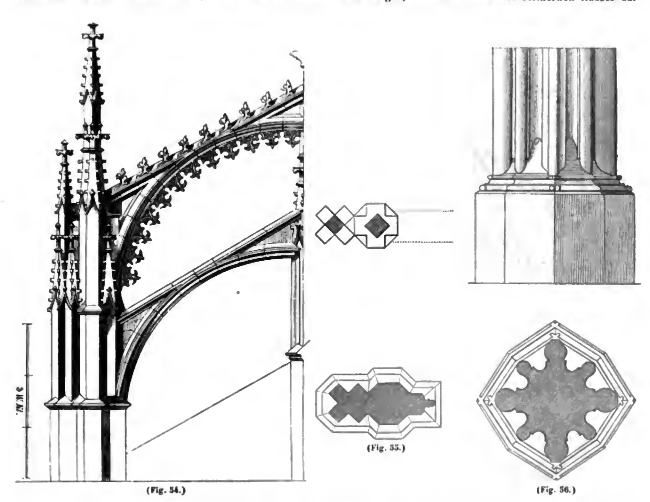
Der westliche Durchschnitt (Fig. 46) und ein Joch des Längenschnittes (Fig. 48) veranschaulichen diese Neuerungen, von denen nicht gesagt werden kann, dass sie stylgemäss gedacht oder sorgfältig durchgeführt worden seien. Glücklicher erscheint der schiefe Abschnitt der Halle gegen den Chor hin: es war, wenn man absolut eine Hallenkirche haben wollte, der einzige Übergang, welcher sich auffinden liess. Starke eiserne Bolzen und Verankerungen halten den offenbar viel zu schwach angelegten Gewölbebau zusammen, der an vielen Stellen schon aus den Fugen gewichen ist, indem gegen Westen hin der eigentliche Abschluss fehlt und die Nothmauer nicht berechnet ist den Seitenschub der Gewölbe aufzunehmen.

Der Eindruck jedoch, welchen dieser Hallenbau im Vereine mit der ganzen Anlage hervorruft, ist so überraschend, dass man lange braucht, um sich vom ersten Staunen zu erholen. Alle gerügten Mängel verschwinden vor der Seltsamkeit und Grossartigkeit dieser inneren Ausstattung, welche in ihrer Art ganz einzig dasteht: das älteste Denkmal des Protestantismus in Europa.

Die Strebepfeiler des Langhauses halten im Allgemeinen das am östlichen Bau gebrauchte Motiv in vereinfachter Weise ein, wie der Aufriss eines solchen Sterbepfeilers mit dem dazu gehörigen Bogen (Fig. 54 und 55) darthun.

Die Hallenpfeiler (Fig. 56) zeigen solch oberflächliche Ausführung, dass je einer vom andern um mehrere Zolle im Durchmesser abweicht, obgleich alle nach einer und derselben Schablone angetragen sind.

Die originellste Anordnung der letzten Bauzeit bleibt das Gewölbe, dessen vielverschlungenes Netzwerk von den Umfassungswänden aus in durchlaufenden Linien sich über den ganzen Raum hinspinnt, indem die Rippen sich immer an Spirallinien um die Pfeiler herumwinden. Diese Gewölbebildung, welche aus dem obern Grundrisse Fig. 37 und dem westlichen Joche Fig. 48 theilweise zu erkennen ist, wird durch Fig. 57 genau erklärt, wie auch die Masswerke der Hallenfenster. Das Profil der um die Wandsäulen gewickelten, frei vortretenden und abgekappten Gewölberippen (Fig. 58) ist viel zierlicher, als die übrige Gliederung des Hallenbaues, dessen künstliches und verkünsteltes System auch in der von Benesch erbauten Kirche zu Laun und Brüx wiedergefunden wird; nur mit dem Unterschiede, dass an diesen Orten die treffliche, persönlich vom Meister geleitete Ausführung für manche Übelstände entschädigt.


(Fig. 54.) (Fig. 55.) (Fig. 56.)

Zum Schlusse haben wir noch der Chorstühle zu gedenken, von denen die Barbarakirche zwei, und zwei die St. Jakobskirche besitzt. Dieses Gestühl, von welchen das schon erwähnte Werk: Mittelalterliche Denkmale des österreichischen Kaiserstaates, eine treffliche Abbildung gibt, gehörte ursprünglich dem Kloster Sedletz an, wurde erst nach Aufhebung desselben in die genannte Kirche versetzt. Die Ausführung dieser Stühle ist eben so gediegen wie die Zeichnung correct; denn von Abenteuerlichkeiten, denen man in der Kuttenberger Schule so häufig begegnet, findet sich hier keine Spur.

Das Materiale ist Lindenholz, welches in ungewöhnlich grossen Stücken verarbeitet und mit einem besondern Firniss gegen Mottenfrass geschützt worden ist.

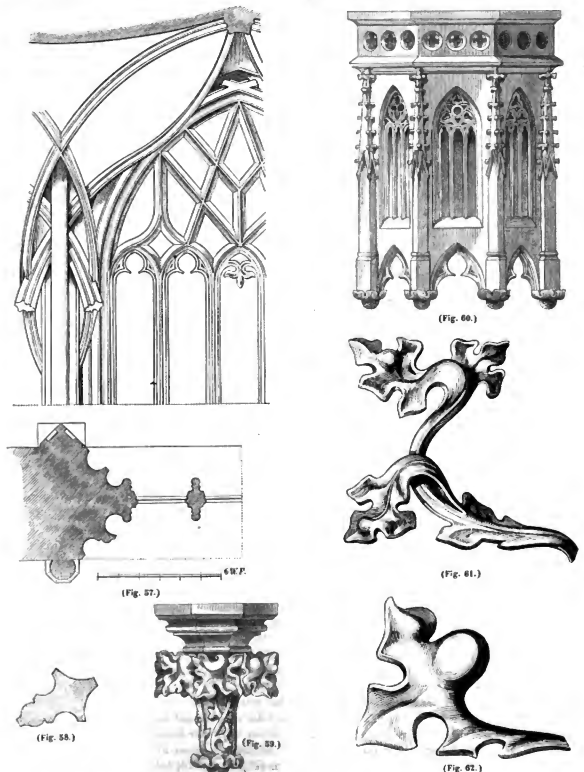
Man schreibt die Arbeit, wiewohl ohne nähere Begründung, dem berühmten Kuttenberger Holzschnitzer Meister Jakob zu, welcher gewöhnlich Statuarius genannt wurde, von dessen Hand der alte Hochaltar in der St. Barbarakirche und die kunstreiche Ausstattung des ehemaligen Rathhaussaales herrührten. Alle diese Werke sind jedoch zu Grunde gegangen und gegenwärtig existirt nur noch ein einziges Bildwerk, welches mit Sicherheit als Arbeit des Statuarius anzunehmen ist, nämlich eine wunderschöne Christusfigur, welche im Saale des steinernen Hauses aufbewahrt wird. Die an den Chorstühlen vorkommenden Figuren zeigen allerdings einige Verwandtschaft mit dem Christusbilde, allein der architektonische Theil des Gestühls setzt höheres Alter voraus. Meister Jakob lebte nach Weleslawina noch im Jahre 1540 und arbeitete zwischen 1500 bis 1520 an den erwähnten grossen Arbeiten, während die Chorstühle fast einhundert Jahre früher gefertigt erscheinen.

Mit dieser Annahme stimmt auch eine vorgenommene technische Untersuchung des Holzwerkes überein, gemäss welcher den Stühlen ein Alter von mehr als vierhundert Jahren zukäme. Wahrscheinlich repräsentirt der Name Jakob eine Künstlerfamilie, in welcher der Vorname sich von Vater auf Sohn und Enkel forterbte. Um den architektonischen Werth der Stühle näher zu begründen, wurden die Zeichnungen eines Figurenknaufes und eines Baldachins (Fig. 59 und 60) beigefügt.

Da die Giebelblumen sehr häufig für die Bestimmung des Charakters der Bauperiode von Einfluss sind, so geben wir

in Fig. 61 und 62 zwei Beispiele der zahlreich vorkommenden Variationen.

Seitenschiffe, wie auch die Nothmauer und das daran gehängte Flickwerk, bestehen aus Bruchsteinen. Der Qua-



(Fig. 57.)

(Fig. 58.)

(Fig. 59.)

(Fig. 60.)

(Fig. 61.)

(Fig. 62.)

Das an der St. Barbarakirche gebrauchte Materiale ist grösstentheils Quaderstein und nur die Mauern der äussern

der ist oft von sehr schlechter Beschaffenheit, namentlich an der von Raysek ausgeführten Partie, wo sich die Sand-



Gest. v. H. Bültemeyer.

Druck aus der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien

steine manchmal förmlich abgeblättert haben. Dagegen sind die in diesem Theile befindlichen Gewölbe im trefflichsten Zustande, was sich von denen im Langhause nicht sagen lässt.

Werfen wir einen prüfenden Rückblick auf den Bau und die Geschichte der Barbarakirche, so zeigt sich die unverkennbarste Ähnlichkeit mit den Dombauverhältnissen zu Prag.

Hier wie dort wurde von den ersten, der ganzen Sachlage entsprechenden Planen abgegangen, und ohne dass eine feste Grundlage für das Ganze festgestellt worden wäre, vergrösserte man das Werk ins Unbestimmte, weil augenblicklich Mittel vorhanden waren. Die Sache geräth zum erstenmale ins Stocken und man übergibt einem gewaltigen Talente, in Prag dem Arler, in Kuttenberg dem Raysek die Oberleitung. Beide verleihen je ihrer Aufgabe das künstlerische Gepräge und führen dieselbe dem glücklichen Ende entgegen, bis sie der Tod abruft.

Abermalige Stockung, hier wie dort Versiegung der Mittel. Man muss sich zu Reductionen entschliessen und ist jetzt eben so zaghaft und zur extremsten Sparsamkeit herabgestimmt, wie man erst zu den unüberlegtesten Vergrösserungen geneigt war. Endliches Abgehen von aller Planmässigkeit (in Prag durch das gewaltsame Hineinschieben des Thurmes in den Raum des Langhauses, in Kuttenberg durch den Hallenbau) und kümmerlicher Abschluss durch Nothmauern.

Die westliche Hälfte der Kirche mit Portal- und Thurmbau fehlt überall und, um die Verwandtschaft voll zu machen, sollten beide Werke in späterer Zeit zu wiederholten Malen der Fortsetzung entgegen geführt werden; jedesmal aber traten unvorgesehene Hindernisse ein und vereitelten die gemachten Bestrebungen.

Die bisher geschilderten Gebäude gehören entweder ganz, oder doch der Anlage nach, der älteren Bauperiode an, deren Beginn (abgesehen von dem Langhause zu Kolin) mit dem Jahre 1300 angenommen werden kann; die nachfolgenden Denkmale jedoch sind erst nach der Hussitenzeit begonnen und vollendet worden, und repräsentiren im Verein mit den schon erklärten Partien der älteren Bauwerke die böhmische Kuttenberger Schule.

Die Entstehungszeit aller späteren Bauten ist beinahe die gleiche, die meisten wurden unter König Podiebrad 1458—1471 begonnen und unter Wladislaw II. bis 1516 vollendet.

Die Regierungszeit des letzteren Königs bildet den Blüthepunkt der böhmischen Schule und es entfaltet sich eine höchst grossartige Bauthätigkeit. Nach dem Abgange der beiden Führer Raysek und Benesch sinkt die Schule rasch von ihrer Höhe herab, wenn es auch nicht an Talenten zweiten Ranges fehlt, die in ihrer Weise Treffliches leisten.

Unerklärlich bleibt der Mangel an geschichtlichen Nachrichten aus dieser verhältnissmässig nahen Zeit, mit Ausnahme des letzten Bauführers an der St. Barbarakirche (Niklas oder Mikulus) wird nicht ein einziger Künstlername genannt, obgleich öffentliche Arbeiten von höchster Bedeutung aufgeführt worden sind. Unglücklicherweise sind es gerade die eigentlichen Kuttenberger Künstler, über welche völliges Stillschweigen herrscht.

Die Männer, welche einst so herrliche Werke geschaffen, waren der Meinung, dass ihre zur Zeit allbekannten Namen im Volksmunde für alle Zeiten fortleben werden, kaum aber waren 80 Jahre dahin gegangen, und es konnte der fleissige Sammler Kořinek nicht einmal begründete Sagen über die Entstehung der Denkmale auffinden. Die in Böhmen bewirkte Gegenreformation und der Brand des Kuttenberger Rathhauses haben verursacht, dass wir über die jüngere Kunstschule ungleich weniger Nachrichten besitzen, als über die frühere. Es scheint auch wenig Hoffnung vorhanden zu sein, dass über die wirkenden Persönlichkeiten und die künstlerischen Verhältnisse genauere Daten je aufgefunden werden.

(Schluss folgt.)

Der Schatz des regulirten Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg in Niederösterreich.

Beschrieben von Karl Weiss.

(Mit 1 Tafel.)

8. Ciborium.

Zur Aufbewahrung des Allerheiligsten bediente man sich in der ältesten christlichen Epoche einer zweifachen Gattung von Gefässen. In jenen Kirchen, wo Ciborienaltäre vorhanden waren, hielt man das heil. Sacrament gewöhnlich eingeschlossen in einer goldenen oder silbernen reichgeschmückten Taube, welche dann gewöhnlich unter dem baldachinartigen Überbau des Ciborienaltars aufgehängt war, in anderen Kirchen in einem Gefässe ähnlich der Gestalt eines Thürmchens. Beide Gattungen waren schon zur Zeit Constantin des Grossen bekannt, wie dies aus einer Stelle des Anastasius Bibliothecarius im Leben des Papstes Sylvester hervorgeht, nach welcher Ersterer eine goldene Patene mit einem 30 Pfund schweren Thürmchen und eine mit 215 weissen Perlen besetzte Taube anfertigen liess. Die Form der Taube erhielt sich nur in der romanischen Kunstepoche und nach derselben kam sie gänzlich ausser Gebrauch. Jene des Thürmchens wurde dagegen bis zum Ausgange des Mittelalters und selbst darüber hinaus beibehalten. Einzelne Gefässe dieser Epoche wichen aber auch von der Gestalt der Thürmchen ab und der eigentliche Hostienbehälter hatte die Form einer weit ausgebauchten Schale mit einem ziemlich niederen Deckel und

auf Grundlage dieser Tradition formte sodann die Renaissance ihre runden becherartigen Ciborien.

Das prachtvolle Ciborium des Stiftes Klosterneuburg gehört in die Reihe der zuletzt geschilderten Gefässe dieser Gattung. Ist dasselbe daher schon für die Zeit der Gothik in formeller Hinsicht eine seltene Erscheinung, so ist dasselbe von grösserer Bedeutung durch seine gediegene künstlerische Ausführung und den Reichthum seiner figuralischen Ausstattung.

Auf der beiliegenden Tafel VII geben wir eine Abbildung dieses vollendeten Erzeugnisses der Goldschmiedekunst. Aus vergoldetem Silber angefertigt, hat das Ciborium eine natürliche Höhe von 1 Fuss 1½ Zoll und die Schale desselben einen Durchmesser von 4 Zoll 8 Linien. Der achttheilige, am Rande reich profilirte Fuss ist ziemlich flach gehalten und auf der Fläche in vier aufgelegten Medaillons von getriebener Arbeit mit den Symbolen der vier Evangelisten geschmückt (Fig. 14); die Flächen der vier übrigen vorspringenden Theile des Fusses sind mit Blattornamenten verziert. Gegen den Ständer zu schliesst der Fuss mit einer schmalen Deckplatte ab, unterhalb welcher noch auf den Flächen kleine Spitzbogen angebracht sind. Aus dem Fusse entwickelt sich sodann ein achteckiger, von Hohlkehlen tief durchzogener Ständer, an welchem sich in der Mitte ein flach gedrückter Knauf mit acht Pasten befindet, die rautenförmig vorspringen und mit kleinen zarten Ornamenten, in Email ausgeführt, geschmückt sind. Gegen die Schale zu schliesst der Fuss mit einem zart geformten Blattschmuck ab.

Mit der Form des Fusses correspondirend ist auch die Schale sammt Deckel achttheilig und jedes Feld derselben von einem Perlenornamente umschlossen. Schale und Deckel, wie schon angedeutet, vollständig mit figuralischen Darstellungen bedeckt, sind in Flächenemail gearbeitet. Der vertiefte Grund jedes Feldes ist mit blauem Email ausgefüllt und aus diesem vertieften Grunde sind die Contouren der Figuren in Metall stehen gelassen. Die Zeichnung der letzteren ist gravirt und die Gravirung an einzelnen Stellen niellirt. Jede Darstellung ist oben mit Spitzbögen und unten mit einem aus Vierpässen gebildeten Streifen abgeschlossen.

Die Reihenfolge der Darstellungen beginnt auf dem Deckel und ist nachfolgende:

1. Feld. Maria Verkündigung. Maria und der Erzengel sind beide stehend abgebildet. Im Rücken Mariens ist ein kleines Pult mit einem aufgeschlagenen Buche angebracht.

2. Feld. Geburt Christi. Maria liegt in einem Bette mit dem Kinde in den Armen. Zu den Füssen der Ersteren steht der Nährvater Joseph. Im Hintergrunde erblickt man Ochs und Esel an einer Krippe.

3. und 4. Feld. Die heil. drei Könige Geschenke darbringend. Vor Maria, welche mit einer Krone auf dem Haupte und auf einem Thronstuhle sitzend dargestellt ist, kniet einer der heil. drei Könige und opfert in einem Gefässe Geschenke, nach welchen das von Maria in den Armen gehaltene Christuskind die Hände ausstreckt. Da in demselben Felde wegen Mangel an Raum die übrigen zwei Könige nicht abgebildet werden konnten, so erscheinen sie in dem vierten Felde mit ihren Geschenken in den Armen. In dem dritten Felde erblickt man noch über dem Kopfe des Christuskindes den wegweisenden Morgenstern.



(Fig. 14.)

5. Feld. Opferung im Tempel. Maria, auf einer Bank sitzend, hält Christus in den Armen. Ersterer zur Rechten steht Anna mit einem Korbe und einem Stabe in den Händen, zu ihrer Linken steht Joseph; aus dem oberen baldachinförmigen Abschlusse hängt eine Lampe herab.

6. Feld. Die Rückkehr aus dem Tempel. Maria führt Christus an der Hand; letzterer ist in der Gestalt eines schon erwachsenen Knaben. In der linken Hand hält Maria einen Blüthenzweig, den sie anscheinend von einem ihr dargestellten Baume abgebrochen hat.

7. Feld. Mariens Tod. Maria liegt in einem Bette ausgestreckt, umgeben von Christus und den Aposteln. Ersterer vor dem Sterbelager in der Mitte stehend, hält ein Kind — die Seele Marien's — in ihren Armen.

8. Feld. Die Krönung Maria's. Christus und Maria sitzen auf einem Thronstuhle. Christus, mit der Krone

auf dem Haupte, hält die Rechte zum Segnen ausgestreckt und in der Linken ein Buch. Der Jungfrau, die mit vorwärts gebeugtem Oberkörper und gefalteten Händen dargestellt ist, wird von einer Taube mit ihrem Schnabel die Krone auf das Haupt gesetzt.

Hinsichtlich der Felder auf der Schale des Gefässes müssen wir bemerken, dass jedes Feld der Quere nach in zwei ungleiche Hälften untertheilt ist, wobei die grössere Fläche oben und die kleinere und schmälere unten ist. Auf den Flächen der grösseren Felder sind die Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi; auf jenen der unteren kleineren Felder acht Propheten mit Spruchbändern angebracht, welche sämmtlich mit der rechten Hand nach aufwärts zeigen.

Aus dem Leben Jesu sind in den oberen acht Feldern folgende Scenen gewählt:

9. Feld. Christus am Ölberge. Christus ist kniend und mit gefalteten Händen dargestellt. Vor ihm sitzen die Jünger in schlafender Stellung. Über dem nimbirten Kopfe des Heilandes erblickt man gleichsam aus den Wolken eine Hand segnend ausgestreckt.

10. Feld. Der Judaskuss. Christus von Judas eben geküsst, wird aus der Mitte der ihn umgebenden Jünger von einem Häscher fortgeschleppt.

11. Feld. Christus vor Pilatus. Pilatus, mit dem Kronreifen um die Stirne und dem Scepter in der Rechten, sitzt auf einem Throne; vor ihm steht Christus mit gebundenen Händen und umgeben von zwei Häschern.

12. Feld. Geisselung Christi. Christus, mit nacktem Oberkörper und mit den Händen an den Kreuzbalken gebunden, steht inmitten zweier Henkersknechte, welche mit Geisseln auf ihn schlagen.

13. Feld. Dornenkrönung. Christus sitzt auf einer Bank mit der Dornenkrone auf dem Haupt, welche ihn ein Henker in die Stirne drückt.

14. Feld. Kreuztragung. Ein Henkersknecht ladet eben Christus das Kreuz auf die rechte Schulter. Dem Heilande folgen zwei der leidtragenden Frauen, von denen die eine ihn bei dem Tragen des Kreuzes zu unterstützen sucht.

15. Feld. Christus am Kreuze. Zu beiden Seiten stehen Maria und Johannes. Maria, vom Schmerze ohnmächtig, wird von einer zweiten hinter ihr stehenden weiblichen Figur gestützt. Im Rücken des Johannes steht eine zweite männliche Gestalt mit einem Spitzhute auf dem Kopfe.

16. Feld. Kreuzabnahme. Der Leichnam Christi von dem Kreuze bereits herabgenommen, ist an demselben noch mit den Füssen genagelt; der Obertheil des Körpers wird von einer männlichen Gestalt in den Armen gehalten.

Ausser den hier beschriebenen sind noch zwei Darstellungen im Innern des Deckels und der Aushöhlung des Fusses angebracht. Im Deckel ist mit Bezug auf die Reihenfolge der Vorstellungen an den Aussenflächen des Deckels und der Schale die Graberstehung Christi angebracht. Christus, mit der Siegesfahne in der Rechten, sitzt auf dem — einem Sarkophage ähnlichen Grabe. Die Längenseite des Sarkophags ist von drei Nischen durchbrochen, in denen drei Grabeswächter schlafend dargestellt sind. In der Aushöhlung des Fusses dagegen ist speciell mit der symbolischen Beziehung auf die Graberstehung ein Löwe sichtbar, welcher mit offenem Rachen vor seinen Jungen steht und dieselben anhaucht (Fig. 15). Wie nämlich Dr. Heider



(Fig. 15.)

nach der Deutung des Physiologus erklärt, ist der Löwe, in der erwähnten Weise dargestellt, das Vorbild der Auferstehung. Von ihm wird erzählt, dass er sein Junges, welches die Löwin todt zur Welt bringt, am dritten, der Geburt folgenden Tage durch seinen Anhauch ins Leben rufe. So habe auch, wie es Jakob prophezeite, der allmächtige Vater seinen Sohn am dritten Tage von dem Tode erweckt [1]).

So wie die Darstellungsweise der einzelnen Scenen mit wenigen Ausnahmen keine Besonderheiten bietet, eben so ist das Costüm der Figuren conventionell der Epoche genau entsprechend, aus welcher das Ciborium herstammt. Lange faltenreiche Ober- und Untergewänder, die bis über die Knöchel hinabreichen, bedecken die Gestalten Christi, der Maria, der Apostel und Propheten; die Gewänder der heil. drei Könige sind etwas kürzer, eben so jene der Henkersknechte. Weit grössere Beachtung verdient der eigentliche Kunstcharakter der Vorstellungen. Berücksichtigt man den beschränkten Rahmen, in welchem jede derselben ausgeführt werden musste, so muss es wohl Bewunderung erwecken, wie schön jede Gruppe gedacht, mit welchem Fleisse und welch künstlerischer Freiheit jede einzelne Figur behandelt wurde.

Auch über den Zeitpunkt der Anfertigung dieses prachtvollen Gefässes fehlt es an jeder urkundlichen Andeutung. Doch glauben wir genügende Anhaltspunkte in dem Kunstcharakter des Ciboriums zu besitzen, um die Ansicht aussprechen zu können, dass dasselbe dem XIV. Jahrhundert — der Blütheepoche der deutschen Goldschmiedekunst — angehört. Ziehen wir ferner in Betracht, dass zur Zeit des

[1]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission I, 3.

Propstes Stephan von Sierendorf (1317 — 1335) einige Tafeln des berühmten Verduner Altares erneuert wurden und das Ciborium in Bezug auf die Technik des Emails grosse Ähnlichkeit mit den in dieser Zeit angefertigten Tafeln hat, so dürfte es nicht gewagt erscheinen, den Zeitpunkt der Entstehung des Ciboriums geradezu in die Periode des kunstliebenden Stephan von Sierendorf zu setzen.

9. Die Brautkleider des heil. Leopold und seiner Gemahlin Agnes[1]).

Unter der grossen Anzahl sehr werthvoller neuerer Paramente in der Schatzkammer des Stiftes Klosterneuburg werden auch ein Pluviale, zwei Levitenröcke und eine Casel aufbewahrt, die zwar einen modernen Zuschnitt haben, deren Stoffe jedoch in die Stiftungsperiode des Klosters versetzt werden. Nach einer alten Tradition sollen nämlich diese kirchlichen Gewänder aus den Brautkleidern des heil. Leopold und seiner Gemahlin angefertigt und von diesen selbst dem gedachten frommen Zwecke gewidmet worden sein. War dies der Fall, so erhielten jedoch die genannten Gewänder damals gewiss nicht ihre gegenwärtige Gestalt und es haben dieselben dann jedenfalls in neuerer Zeit eine zweite Umgestaltung erfahren.

Sämmtliche Gewänder sind aus blauem — reich gemustertem Seidenstoff gewebt und gehören in die Reihe jener Seidenzeuge, die streifen- und handförmig *(étoffes rayées)* angefertigt zu werden pflegten. Die Musterung der Gewebe ist aus der Thier- und Pflanzenwelt entnommen und verschiedenartig an dem Pluviale, der Casula und den beiden Levitenröcken.



Die Musterung in der weiten Fläche des Pluviale ist die reichste und in Hinsicht der Composition auch die grossartigste. Nach der Tradition des Stiftes war dieses Gewebe, von welchem wir das sich gleichmässig wiederholende Hauptmotiv in Fig. 16 wiedergeben, einst der Herzogsmantel Leopold des Heiligen. Wie aus der Abbildung zu ersehen ist, bildet die Musterung Darstellungen der Thier- und Pflanzenwelt, die streifenförmig so geordnet sind, dass in jedem Streifen das Motiv so ziemlich vollständig enthalten ist. Unter den Thieren träten vorzugsweise Vögel hervor, die in ihrer äusseren Gestalt den Papageien nicht unähnlich sind. Dieselben werden durch in fein stylisirtes baumartiges Pflanzengebilde getrennt, in dessen Ästen und Zweigen kleinere Thierunholde, nach Art jener bestioli angebracht sind, welche ohne nähere Charakteristik gestaltet, mehr der Phantasie der Künstler als der Wirklichkeit angehören.

Viel einfacher ist die Musterung an dem Stoffe der Casula, Fig. 17. Man erblickt nämlich in einer Reihe, getrennt durch kleine Pflanzenornamente, zart stylisirte Vögel, welche eine entfernte Ähnlichkeit mit der Taube und dem Adler haben. Über denselben sind in zweiter Reihe Pflanzenornamente ähnlich der Dattelpalme gestellt, die abwechselnd mit eingewebten lilienförmigen Ornamenten jedesmal eine langgezogene *virga* überragen. Über diesem Lilienornamente sind in dritter Reihe kleinere sternförmige Ornamente eingewebt, welche in sicilianischen Seidenstoffen immer wieder vorkommen und *pallia stellata* genannt werden.



(Fig. 16.)

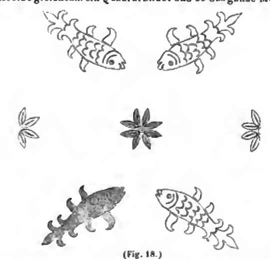
[1]) Diese Darstellung stützt sich auf Notizen, welche uns Herr Dr. Franz Bock freundlichst zur Verfügung gestellt hat.

Nach der schon erwähnten Tradition des Stiftes rühren die Stoffe an den beiden Levitenröcken von den Brautgewändern der heil. Agnes her. Die Musterung weicht ab von welche in geraden Linien fortlaufen, während die zweite Reihe aus kleineren ornamental gestalteten Fischen besteht, die zickzackförmig einander gegenüberstehen.



(Fig. 17.)

jener der früher beschriebenen Stoffe. Das Motiv ist, abwechselnd in Streifen wiederkehrend, derart gehalten, dass dasselbe gleichsam ein Quadrat bildet und so das ganze Muster



(Fig. 18.)

einen mehr geometrischen Charakter hat. (Fig. 18.) Die eine Reihe ist aus kleinen eingewirkten Sternen gebildet,

Es fragt sich nun, ob sämmtliche Gewebe nach ihrer Technik und ihren stylistischen Eigenthümlichkeiten im Einklange mit der Tradition stehen. Die Trauung des Herzogs Leopold IV. von Österreich mit Agnes, der Witwe des Schwabenherzogs Friedrich v. Hohenstaufen und der Tochter Kaiser Heinrichs IV., wurde im Jahre 1106 gefeiert und es würde mithin die Anfertigung dieser Seidengewebe in den Beginn des XII. Jahrhunderts fallen. Auf den ersten Blick hin lässt dies allerdings begründete Zweifel zu, da der figuralische Theil, und zwar die mehr naturalistisch behandelten Thiergestalten mit der conventionellen Auffassung von derlei Darstellungen in jener Zeit nicht ganz übereinstimmt. Man könnte eher geneigt sein, dieselben zwar entschieden in die romanische Kunstepoche, oder doch in den Schluss des XII. Jahrhunderts zu setzen. Es ist jedoch ein Moment in Betracht zu ziehen, der für die chronologische Bestimmung von dessinirten Geweben von grosser Wichtigkeit ist. Wir dürfen nämlich die Kunsttechnik der Stoffe hinsichtlich ihrer formellen Entwicklung nicht mit den Gegenständen der Sculptur und Malerei auf gleiche Stufe stellen. Aus den neueren archäologischen Forschungen hat sich die inter-

essante Wahrnehmung ergeben, dass der Orient und seine Musterzeichnungen in Bezug auf Composition wenigstens um 50 Jahre den verwandten Kunsthandwerken voraus war und dass die bildende Kunst des Abendlandes ihre Ideen und Formgebilde aus den figurirten Seidenstoffen des Orients zu entnehmen pflegte, die mehrere Jahrzehente früher schon ihre Vorbilder bereits aufgestellt und durch den Welthandel im Abendlande in Cours gebracht hatte. Berücksichtigen wir nun den Umstand, dass die Stoffe zu den Brautgewändern des heil. Leopold und der heil. Agnes ohne Zweifel nach orientalischen Mustern gewebt und wenn nicht in einer sicilianischen Fabrik, so doch von Händen angefertigt wurden, welche sich in einer solchen Fabrik ihre Fertigkeit erworben hatten, so ist es immerhin wahrscheinlich, dass die hier beschriebenen Gewebe der Gründungsperiode des Stiftes angehören. (Schluss folgt.)

Zwei Votivsteine der Grafen von Cilli an der Pfarrkirche zu Spital in Kärnten.

Von Dr. Karlmann Tangl.

Der Wunsch, die von mir im Entwurfe bereits ausgearbeitete Geschichte der Grafen von Ortenburg in Kärnten noch mit einigem neuen Materiale zu bereichern und dadurch zu vervollständigen, bestimmte mich in den Ferien des Jahres 1859 eine Reise nach Kärnten und Krain zu unternehmen, als deren Zielpunkte ich hauptsächlich Klagenfurt, Spital und Laibach im Auge hatte.

Meine Hoffnung, in den Hauptstädten Kärntens und Krains, als Sitzen von Geschichtsvereinen, für meinen Zweck noch manches Neue zu finden, hatte mich nicht getäuscht und die Ausbeute, die ich in den Archiven der beiden Vereine und zu Laibach auch in dem ständischen Archive machte, kann immerhin eine zufriedenstellende genannt werden. Ich möchte gern hierüber weitläufiger sprechen, wenn es die Grenzen dieses Aufsatzes erlaubten, aber eines darf ich nicht unerwähnt lassen, nämlich dies, dass ich zu Klagenfurt von Herrn Freiherrn von Ankershofen, Director des Geschichtsvereines und Conservator für Kärnten, der leider seitdem (am 6. März 1860) seinem erspriesslichen Wirken auf dem Gebiete der vaterländischen Geschichte und Archäologie durch den Tod entrückt wurde, zu Laibach aber vom Herrn Dr. Ethlin Heinrich Costa, Directionsmitgliede, und von Herrn Dimitz, Secretär des krainerischen Geschichtsvereines, so wie von Herrn Teschmann, Custos des ständischen Landesmuseums und Archives, auf das freundlichste aufgenommen und in meinem Vorhaben auf das bereitwilligste und zuvorkommendste unterstützt worden bin.

Zu Spital hingegen ging es mir gar nicht nach Wunsch, was mich um so unangenehmer berührte, je mehr ich gerade von Spital erwartete und je mehr diese Erwartung eine berechtigte war. Spital war seit vielen Jahrhunderten der Hauptort der Grafschaft Ortenburg und dorthin kam auch das Archiv, welches sich einst auf dem Schlosse Ortenburg befunden hatte. Mochten auch nach dem Tode des Grafen Friedrich von Ortenburg, des Letzten seines Geschlechtes († 1418), die Grafen von Cilli, seine Erben, die wichtigeren Urkunden mit sich nach Cilli genommen haben, so mussten doch viele, ja sehr viele Urkunden, deren Inhalt rein privatrechtlicher Natur war, und minder wichtige Gegenstände betraf, noch daselbst zurückgeblieben sein und müssen daher, wenn sie nicht in der Folge verschleppt wurden, noch jetzt im Archive zu Spital vorhanden sein. Daher war meine Erwartung einer reichen Ausbeute nicht ungegründet.

Gleich nach meiner Ankunft stattete ich meinem Jugendfreunde Herrn Leopold Edlen von Blumfeld, k. k. Landesgerichtsrathe und Vorsteher des k. k. Bezirksamtes Spital, meinen Besuch ab und machte ihn mit meinem Wunsche bekannt, indem ich ihn zugleich um Förderung desselben ersuchte. Derselbe nahm mich aufs freundlichste auf, bemerkte aber sogleich, dass ich zur ungünstigsten Zeit gekommen sei, weil die Truppendurchmärsche noch fortdauerten und er dadurch sehr in Anspruch genommen werde; weil die Ankunft des Fürstbischofes von Gurk zur Abhaltung der Firmung angesagt sei und desshalb die Ortsgeistlichkeit keine Musse habe, über geschichtliche und archäologische Gegenstände Bescheid zu geben und weil endlich weder Seine Durchlaucht der Herr Fürst von Porzia selbst, noch sein Oberbeamter anwesend und daher das fürstliche Archiv unzugänglich sei.

Wie niederschlagend namentlich die dritte Nachricht auf mich gewirkt habe, braucht nicht erst gesagt zu werden. Um jedoch nicht ganz umsonst nach Spital gekommen zu sein, machte ich mich des andern Tages früh unter Begleitung eines Führers auf den Weg nach der Ruine Ortenburg, um nicht nur diese selbst zu besehen, sondern auch um mittelst einer genauen Specialkarte von der Höhe aus topographische Studien zu machen und das Gesammtbild der grossartigen Landschaft meinem Gedächtnisse genau einzuprägen. Aber selbst dies sollte mir nicht gegönnt sein. Als ich fortging schien mir das Wetter allerdings zweifelhaft, aber weil mir der Postmeister, bei dem ich eingekehrt war, versicherte, es werde Vormittags nicht regnen, so machte ich mich auf den Weg.

In etwas mehr als in einer Stunde hatten wir die Höhe über der Ruine erreicht, von wo aus man nicht nur diese, sondern auch die ganze Landschaft mit den fernen Gebirgskolossen des Mölltbales im Nordwesten und mit den näheren des Eisen- und Maltathales im Norden nebst vielen andern Bergen und unmittelbar vor sich das nassische Luenfeld überblickt.

Bei reinem Himmel und Sonnenschein muss es ein herrlicher Punkt sein; mir aber war es nicht gegönnt, mich dieser Rundschau nach Wunsch zu erfreuen. Immer dichter wälzten sich aus dem Möllthale finstere Wolken daher, umflorten die niedrigeren Berge und lösten sich allmählich in Regen auf. So war mir auch dieser Genuss im wahrsten Sinne zu Wasser geworden und ich musste, nachdem ich etwa eine kleine halbe Stunde auf der Höbe verweilt batte, den Rückweg antreten.

Aber so ganz ohne allen Gewinn für die Wissenschaft sollte ich denn doch nicht von Spital scheiden.

Schon am Tage meiner Ankunft, als ich in Begleitung des Herrn Amtsvorstehers dem Herrn Dechant und Ortspfarrer meinen Besuch machte, bemerkte ich im Vorübergehen an der Kirchenmauer zwei grosse alte Steinplatten mit Figuren, die mir Grabsteine zu sein schienen, die ich aber nach dem Besuche, weil es bereits dunkel geworden war, nicht mehr näher untersuchen konnte.

Diese beschloss ich nun am Nachmittage nach meinem verunglückten Ausfluge näher zu besehen und die auf denselben enthaltenen Darstellungen, da ich des Zeichnens unkundig bin, wenigstens so genau als möglich zu beschreiben und begab mich desshalb in den Friedhof der Pfarrkirche, an deren Aussenseiten sie eingemauert sind und zwar der Stein Nr. 1 auf der Ost-, der Stein Nr. 2 aber gleich daneben auf der Nordseite. Eben desshalb, denn die Nordseite als sogenannte Wetterseite ist mehr als jede andere den Einflüssen des Windes, Regens, Schnees und der Kälte ausgesetzt, musste der Stein Nr. 2 mehr gelitten haben. Zu dieser auffallend stärkeren Beschädigung mochte vielleicht auch der Umstand beigetragen haben, dass er dem Pförtchen, durch welches man von dem Seitengässchen her in den Friedhof kommt, gerade gegenüber liegt und daher etwaigem Muthwillen der Schuljugend, die zumeist von jenem Gässchen her zur Schule geht, mehr ausgesetzt war, als der dem unmittelbaren ersten Anblicke abgewandte Stein Nr. 1, der ungleich besser erhalten ist als jener.

Übrigens machte ich sogleich folgende Bemerkungen:

1. Dass beide Steine zusammengehören und aus derselben Zeit stammen mussten, weil die Architectur im oberen Theile bei beiden völlig gleich ist;

2. dass die Darstellungen auf beiden Steinen sich auf die Geschichte der Grafen von Ortenburg und Cilli beziehen mussten, was ich aus dem Stein (Wappen der Grafen von Cilli) über dem einen und aus dem doppelten Adlerflug (Helmschmuck der Grafen von Ortenburg) über dem andern Helme schloss;

3. dass beide Steine am untern Theile bedeutend mit Erde bedeckt sein mussten, weil sämmtliche Figuren nur bis zum Knie sichtbar waren.

Mein Vorhaben, die Steine von der Erde zu befreien, musste ich wegen des anhaltenden Regens und einbrechenden Abends auf den folgenden Tag verschieben. Auch meldeten bereits Pöllerschüsse das Herannahen des Fürstbischofes.

Am andern Morgen bedeckte dichter Nebel das ganze Thal und liess, wenn er aufstieg, wieder Regen befürchten; aber wie zu Ehren des anwesenden Fürstbischofes sank und zerstreute sich derselbe und gab uns nicht nur einen sonnigen milden Herbsttag, sondern auch ein für jene Zeit ungewöhnlich schönes Schauspiel, indem die Häupter der riesigen Gebirge im Möll- und Eisenthale im reinsten Silberschmuck erglänzten, da es Tags vorher auf denselben geschneit hatte.

Nach Beendigung des Gottesdienstes und der Firmung genoss ich das Glück, mich dem Herrn Fürstbischofe, meinem höchstverehrten Herrn Landsmann, vorstellen zu dürfen.

Später wurde zur Reinigung der Steine geschritten. Ein Wegmeister vom Strassenbauamte befreite beide Steine von dem dicht mit hohem Grase bewachsenen Erdreiche, womit sie über einen Schuh hoch bedeckt waren, legte sie bloss und reinigte sie von Erde, Staub und Spinnengewebe, so dass man die Figuren nicht nur vollständig, sondern auch bestimmter und reiner als früher sah.

Diese Steine sind meines Wissens bisher noch von Niemanden besprochen, ja nicht einmal erwähnt worden. Selbst Anton Edler von Benedict überging sie in seiner Epitaphien-Sammlung, weil sie keine Grabsteine sind und keine Inschriften enthalten. Dass sie aber einer Bekanntmachung würdig seien, dürfte doch wohl von Niemandem bezweifelt werden. Denn abgesehen von ihrer historischen Bedeutung, zeugen die Darstellungen von dem Stande der einheimischen plastischen Kunst Anfangs des XV. Jahrhunderts. Fasst man aber ihre historische Bedeutung ins Auge, so erhalten sie einen erhöhten Werth, indem sie auf zwei berühmte und mächtige Grafengeschlechter und auf eine wichtige Thatsache hinweisen, nämlich auf die Erwerbung und Besitzergreifung der reichsunmittelbaren Grafschaft Ortenburg durch die Grafen von Cilli nach dem im Jahre 1418 erfolgten Tode des Grafen Friedrich von Ortenburg, des Letzten seines Geschlechtes.

Obwohl in Folge vieljähriger Studien mit der Genealogie und Geschichte der Grafen von Ortenburg, so wie jener von Cilli wohl vertraut, war ich Anfangs doch über die Deutung der Darstellungen einigermassen in Zweifel, bis ein längeres Studium der letzteren und ein näheres Eingehen in alle Einzelnheiten derselben mich auf die oben ausgesprochene Ansicht führte. Ich behaupte daher, dass die oft genannten Steine von den Grafen von Cilli als Erben der Grafschaft Ortenburg bald nach ihrer Besitzergreifung von derselben als Votivsteine zu Ehren der heiligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, welche sie dadurch als der Schutzheiligen der Pfarkirche zu Spital, dem Hauptorte der genannten Grafschaft, ihre Huldigung und

besondere Verehrung beweisen wollten, gesetzt worden seien.

Eine nähere Erklärung der auf beiden Steinen dargestellten heiligen und weltlichen Personen wird weiter unten gegeben werden, indem ich hier vorläufig nur die Hauptidee andeuten wollte.

Schon am 24. November 1377 setzte Graf Friedrich von Ortenburg für den Fall, dass er ohne eheliche Nachkommenschaft sterben sollte, mit Einwilligung seines väterlichen Oheims Albert Grafen von Ortenburg, Bischofes von Trient, seinen mütterlichen Oheim Grafen Hermann I. von Cilli und dessen Neffen Grafen Wilhelm von Cilli und deren eheliche Nachkommen zu Erben seiner reichsunmittelbaren Grafschaft Ortenburg und aller dazu gehörigen zahlreichen in Kärnten, Steiermark und Krain gelegenen Herrschaften ein und wurde hinwider von den genannten Grafen von Cilli auf den gleichen Fall als Erbe ihrer Grafschaft mit allen Zugehörungen derselben eingesetzt, d. i. es schlossen die Grafen Friedrich und Albert von Ortenburg mit den Grafen Hermann I. und Wilhelm von Cilli einen gegenseitigen Erbvertrag ab.

Da das Haus Cilli damals nach der genealogischen Ausdrucksweise auf wenigstens vier Augen, nämlich Hermann I., seinem Neffen Wilhelm und des ersteren Sohne Hermann II. und Enkel Friedrich II., das Haus Ortenburg aber nur auf zwei Augen, nämlich Friedrich und Albert oder eigentlich, da letzterer alt und dazu auch noch Bischof war, gar nur auf einem Auge stand, so war es allerdings wahrscheinlich, dass das Haus Cilli jenes von Ortenburg überdauern werde. Indessen Graf Friedrich, damals noch jung und schon verheirathet, konnte, wie sein Grossvater eine solche hatte, eine zahlreiche männliche Nachkommenschaft erzeugen und hinterlassen. Aber dies traf nicht ein: sein einziger Sohn war ihm 1394 gestorben und durch keinen anderen ersetzt worden, und so starb Graf Friedrich, obwohl er wenigstens dreimal vermählt gewesen war, am 29. März 1418 kinderlos.

Hiemit war also der Fall eingetroffen, in welchem die Grafen von Cilli nach dem Erbvertrage vom Jahre 1377 die Grafschaft Ortenburg erben sollten. Es waren aber während der 41 Jahre diejenigen Grafen von Cilli, mit denen 1377 der Erbvertrag abgeschlossen worden war, bereits gestorben und zwar Hermann I. 1385, Wilhelm aber 1391, so dass erst des ersteren Sohn Hermann II. den Anfall der Erbschaft erlebte.

Dieser säumte auch nicht, von der ihm zugefallenen Grafschaft Ortenburg sogleich Besitz zu ergreifen, in der sichern Erwartung, dass Kaiser Sigmund, sein Schwiegersohn, ihm dies auch vor Empfang der Belehnung gestatten werde, was auch geschah. Denn schon am 26. Juni 1418 zu Strassburg am Rhein ertheilte Kaiser Sigmund seinem Schwiegervater Grafen Hermann (II.) von Cilli die Bewilligung, die ihm vom Grafen Friedrich von Ortenburg hinterlassenen Reichslehen (die Grafschaft Ortenburg) bis auf Weiteres vom Reiche inne zu haben.

Also schon vom 26. Juni 1418 an war Graf Hermann II. von Cilli im rechtlichen Besitze der Ortenburgischen Verlassenschaft. Wie bedeutend diese gewesen sei, ersieht man aus der Urkunde vom 24. November 1377, worin Graf Friedrich von Ortenburg seine Anverwandten, die Grafen von Cilli, zu Erben einsetzt und zugleich alle Besitzungen aufzählt, welche ihnen zufallen sollen. Es sind dies die beiden Grafschaften Ortenburg und Sternberg mit folgenden in Kärnten, Steiermark und Krain gelegenen Herrschaften, Vesten, Märkten, Höfen, Landgerichten, Vogteien etc. etc.

In Kärnten: Spital, Summereck, Hohenburg, Kellerberg, Schwarzenstein, Steineberg, Pongrad, zwei Landgerichte im Gailthale und die Vogtei über das Stift Ossiach.

In Steiermark: zwei Landgerichte bei Neumarkt.

In Krain: Waldenburg, Radmannsdorf, Nieder- und Oberstein, Orteneck, Reifriz, Zobelsberg, Grafenwerd, Polan, Altenburg, Weineck, Igg, Falkenberg und Gotschee.

Nun, eine so reiche Erbschaft verdiente es gewiss, dass sich Graf Hermann II. von Cilli beim Himmel und seinen Heiligen dafür bedankte. Er that dies auch, indem er jene zwei Votivdenkmale an der Pfarrkirche zu Spital anbringen liess, und ohne Zweifel auch gegen letztere sich freigebig und wohlthätig erwies. Er mochte aber aus den vielen Ortenburgischen Orten gerade diesen als den bedeutendsten von allen gewählt haben; und der war er auch damals unstreitig. Spital war nämlich damals schon ein mit Mauern umschlossener und mit Thürmen ober den beiden Thoren befestigter Markt, aus zwei Häuserreihen bestehend, mit einem gräflichen Schlosse und einem Gebäude für das Verwaltungspersonale, beide beim oberen Thore, mit einer Mauth und mit einem Magistrate. Schon 1197 hatten Graf Otto von Ortenburg und sein Bruder Hermann, Erzdiakon von Kärnten, erwählter aber nicht bestätigter Bischof von Gurk, am linken Ufer der Eiser zur Aufnahme kranker und armer Pilger ein Hospital und daneben eine Kirche gestiftet und in dieser für sich und ihre Nachkommen eine Familiengruft errichtet. Von diesem Hospital bekam der Ort den Namen Spital. Beiläufig ein Jahrhundert später unter den Brüdern Meinhard, Otto und Albert Grafen von Ortenburg entstand die jetzige Pfarrkirche, deren Bau, wie man aus der im Schlussstein des Kirchengewölbes angebrachten Jahreszahl 1307 schliesst, in diesem genannten Jahre vollendet worden war.

Diese Kirche ist geweiht zu Ehren der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria und heisst gewöhnlich zu Unserer Lieben Frau oder nach einer älteren

Benennung Maria in den Dornen. Die Darstellung der heil. Maria als Gottesmutter mit der Krone auf dem Haupte, das Christkind auf ihrem Schosse, die Huldigung ihrer Verehrer empfangend, findet sich auf beiden Steinen, jedoch auf dem zweiten Steine mit einigen Abweichungen, von denen später die Rede sein wird.

Auf letzterem Steine erscheint sie noch ein zweites Mal als Jungfrau, wie ihr der Erzengel Gabriel die Botschaft bringt, dass Gott sie zur Mutter seines Sohnes auserwählt habe — man bemerke die auf Mariens Haupt sich herabsenkende Taube, so wie den einfallenden Lichtstrahl von oben — mit Joseph, ihrem künftigen Gemahle zur Linken zur Andeutung, dass dieser zum Nährvater des Sohnes, den sie gebären werde, ausersehen worden sei.

(Schluss folgt.)

Archäologische Notizen.

Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters.

Beim Durchlesen einiger Gedichte des Mittelalters stiess ich auf Stellen, die, wie mir scheint, bis jetzt wenig bekannt, vielleicht einige Klarheit über unsere mittelalterliche Malerei verbreiten könnten. Selbst daran gehindert, diesen Fund allseitig auszubeuten, stelle ich hiermit denselben den Fachgelehrten zur Verfügung.

Religiöse Malereien und wenn ich nicht sehr irre, auch ganze Bildercyklen beschreibt Ermoldus Nigellus (in honorem Hludovici IV. 183)[1]) in der Schlosskirche zu Ingelheim. Genauere Notizen finden wir in Purchardi Carmen de gestis Witigowonis[2]).

334 *Picta* manet *muro* nec non *Genitricis* imago
In gremio *Christum* gestantis, pignus amorum
Quam graduum fratres proni super alta jacentes
Orando *tangunt* ae sancta per *oscula lambunt*.
At latus ad *dextrum* signat pictura *beatum*
Evangelistam *Marcum*, faciemque decoram
Fert Januarius *laevo* sub margine pictus.
Orat quos ambos devotio nostra patronos
Pingere quos ideo voluit domnus Witigowo
Ut defensores defendant undique tales
Nos es insidiis his adversantibus hostis.

Historische Gemälde schildert Ermoldus Nigellus bei der Beschreibung des kaiserlichen Palastes zu Ingelheim:

IV. 245. Regia namque domus late persculpta pietescit et canit
ingenio maxima gesta virum.

Ausser den Darstellungen aus der alten Geschichte von den Thaten des Cyrus und Ninus, des Phalaris und Perillus, des Romulus und Remus, Hannibal und Alexander, aus der Römer Feldzügen, finden sich auch Gemälde, die der tapferen Franken und des grossen Karls Kriegsthaten verherrlichen:

IV. 269. Caesareis actis romanae sedis opimae
Junguntur Franci gestaque mira simul,
Constantinus uti Romam dimittit amore.
Constantinopolim construit ipse sibi.
Theodosius Felis illuc depictus habetur
Actis praeclaris addita gesta suis.
Hinc Carolus primus Friconum Marte magister
Pingitur et secum grandia gesta manus.
Hinc Pipine micas Aquitanis jura remittens
Et regno socius, Marte favente, tuo;
Et Carolus sapiens vultus praetendit apertos,
Fertque coronatum stemmate vite caput;

1) Mon. Germ. hist. ed G. A. Pertz. II.

2) Mon. Germ. VI (IV). Witigowo war Abt im Kloster Reichenau, augia dives, 985—97; das Gedicht wurde 993—94 begonnen und 996 beschlossen.

Hinc Saxonn cohors contra stat, proelia temptat
Hic ferit, domitat ad sua jura trahit.

Hiermit ist zu vergleichen die Stelle in des Strickers Pfaffen Amys (509—56)[1]), wo dieser Schwindler dem König von Frankreich verspricht, einen Saal auszumalen. Die Sujets sollten sein: Die Geschichte von Salomo, David und Absalon, Alexander's Kriege mit Darius und Porus und seine Abenteuer in Babylon (654—684).

Ganz eigenthümliche Malereien liess der oben genannte Abt Witigowo in dem Kloster Reichenau ausführen.

325 Insserat et totum pictores pingere claustrum;
Sunt illuc tabulae, quae *per laquearia* pictae.
Signantes patrum facti monimenta priorum.
Vivere quod belles quae conversatio pacis
Illis tunc fuerat, totum pictura figurat.

Nur noch einige Stellen aus mittel-, hoch- und niederdeutschen Gedichten. Die Epiker des 12. und 13. Jahrhunderts lieben es, ihre Helden mit einem Gemälde zu vergleichen. Dadurch sind uns manche recht schätzbare Notizen erhalten worden.

Bekannt ist die Stelle aus dem Parzival[2]) (158. 13):

Als uns die âventiure giht
von Kölne noch von Mastricht
Kein schiltaere entwürfe in bas
dann er ûfem orse saz.

Ebenso bereits citirt ist Nibel. 285[3]).

dô stuont vo minneclîche dax Siglinde Kint
sam er entworfen waere an ain permint
von guten meisters listen.

Weniger bekannt dürften die nachstehenden Stellen sein:

Gudr. 6407[4]). in allen seinen sorgen stuend er in der gapûre
als er mit ainem pensel wol entworffen waere.

Gudr.[5]) (Lesart zu III nach V. 31, Hdsch. Θ).

sam er ûz meisters henden wol entworffen ware
an einer wîsen wende: dem geliche stuont der degen maere.

Hartm. v. d. Aue: Gregorius auf d. Steine[6]). 1434.

ob des satels ich schein,
als ich waere gemalet ein.

Cf. Mai und Beaflor. pag. 84, v. 36[7]).

Auch die Porträtmalerei ist, wenn unsern Dichtern Glauben beigemessen werden darf, schon damals geübt worden.

1) Cowiszer Codex, herausgegeben von N. Graf Mailáth und Koeffinger.

2) ed. Lachmann.

3) ed. Lachmann.

4) ed. od. Hagen und Primisser in d. deutschen Gedichten des Mittelalters. Bd. II.

5) ed. Ettmüller.

6) ed. Haupt.

7) Leipzig. 1848.

Ortnit 293. II[1]). sie liez ein taffel malen,
iren herren, daz ist war.
cf. Alexanderlied d. Pfaffen Lamprecht[2]), 5380, 5995.
Gr. Rosengarten[3]), 867.
In dem fünften stollen lagent zwei bild guldin
daz ein was Sifri gelich, daz ander der Künigin.

Ob hier ein wirkliches in Gold gefasstes oder auf Goldgrund gemaltes Porträt vorliegt oder eine Emailmalerei, vielleicht gar ein in Gold geschriebenes Werk, wage ich nicht zu entscheiden.

Einen interessanten Aufschluss über die Technik des Miniaturmalens gibt uns eine Stelle im Lancelot (II. 23043)[4]).

ende sach in die zale mettien
ene hystorie scriven enen man.
Oec wert hi wel gewere daran
dat si von Eneese von Troien was.
Ende hi bat den scrivere das,
dat hi hem von sere varuwen gave.
Hi seide, hi soude maken dar ave
een beelde. Die man, alse hijt horde,
Gaf hem *varuwe* ende *datter* toe horde.
Lancelvet nam die instrumende doe.
23067. Dymosien woren see geophenhart
ende alsoe, wel gewracht, oft hi *gescreven*
beelde hadde al syn leben.

Diese wenigen Notizen können vielleicht eine Forschung auf dem Gebiete mittelalterlicher Kunst unterstützen; vielleicht lenken sie auch die Aufmerksamkeit des Archäologen auf's Neue auf die Gedichte des Mittelalters, da in diesen und besonders in den in neuester Zeit publicirten, ein reicher Schatz von wichtigen Kunstnachrichten noch aufzufinden ist. Alwin Schultz.

Dr. Wilhelm Weingärtner †.

Wenn es schon überhaupt betrübend ist einen Mann in der Blüthe seiner Jahre dem Leben entrissen zu sehen, um wie viel betrübender ist es, wenn ein verdienter und noch viel versprechender Gelehrter im kräftigsten Mannesalter plötzlich vom Tode dahingerafft wird. Solch einen Fall haben in jüngster Zeit die deutschen Archäologen zu beklagen. Dr. Wilhelm Weingärtner ist vor wenigen Wochen in Mailand verschieden. Ich glaube dem Wunsche vieler Leser der „Mittheilungen", für die ja der Verstorbene so manches gearbeitet, entgegenzukommen, wenn ich einen kurzen Abriss über sein Leben, wie es mir von des Verewigten Bruder, dem Herrn Diaconus Weingärtner zu Breslau, mitgetheilt worden, veröffentliche.

Johann Wilhelm Weingärtner, der Sohn des Bäckermeisters Johann Georg Weingärtner, wurde am 30. April 1831 zu Breslau geboren. Er besuchte dort das Gymnasium von St. Maria Magdalena, wurde aber durch Kränklichkeit gezwungen, die ihm, dem allen Formenzwange Abholden, längst verleidete Anstalt 1851 zu verlassen. Sein Vater war kurz vor seinem Abgange von dieser Schule gestorben, seine Mutter hatte er schon in früher Kindheit verloren und so brachte ihn denn sein älterer Bruder, dem ich diese Nachrichten verdanke, auf ein anderes Gymnasium; doch auch dies wurde ihm bald verleidet und so bereitete er sich denn privatim zum Abiturienten-Examen vor, das er dann auch Michaelis 1853 in Öls glücklich bestand. Schon während seines Aufenthaltes auf dem Gymnasium hatte er sich mit der deutschen Literatur beschäftigt, jetzt verlegte er sich ausschliesslich auf germanistische Studien und besuchte zu dem Behufe die Universitäten Breslau, Berlin und München. 1858 im Juni erwarb er sich in Göttingen mit der Abhandlung „Die Aussprache des Gothischen zur Zeit des Ulfilas" die philosophische Doctorwürde. Nebenbei hatte er schon lange auch kunstgeschichtlichen Forschungen obgelegen und mit welchem Erfolge er seine Studien getrieben, dies zeigt die Schrift „Ursprung und Entwickelung des christlichen Kirchenbaues", mit der er im December 1858 sich in Göttingen habilitirte. Seine Vorlesungen beschränkten sich fast lediglich auf das kunstgeschichtliche und archäologische Gebiet; trotzdem hatte er eine ziemlich bedeutende Anzahl von Zuhörern gefunden und er hätte sicherlich in Göttingen eine reiche ehrenvolle Stelle mit der Zeit sich gesichert, wenn nicht persönliche Angelegenheiten ihn dazu gebracht, im Jänner 1860 seine Stellung plötzlich aufzugeben und nach Breslau zurückzukehren. Während seines Aufenthaltes in Göttingen war noch ein Werk „Das System des christlichen Thurmbaues" vollendet und herausgegeben worden. Seine Musse in Breslau benützte er zu weiteren gelehrten Arbeiten; so schrieb er dort ein Schriftchen über die Breslauer Baudenkmale, ferner eine Reihe von Aufsätzen für die Berliner Dioskuren, „Studien zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts", kleinerer Arbeiten für die Göttinger gelehrten Anzeigen nicht zu gedenken.

Im April 1860 reiste er nach München, um, wie er mir sagte, dort wieder als Docent an der Universität sich zu habilitiren. Ein längerer Aufenthalt in Dresden bot ihm Gelegenheit, die Sammlung des früheren Rolas du Rosey zu studiren und darüber den „Mittheilungen" im December 1860 zu berichten. Ein anderer längerer Aufsatz im Maiheft 1861 über das baierische Museum datirt aus München. Im Herbste des vorigen Jahres ging er, um Studien für ein grösseres Werk „Über Romanismus und Byzantinismus" zu machen, nach Italien, verweilte dort einige Monate in Florenz, kam bis Neapel, blieb auf der Rückreise längere Zeit in Rom, und war nun seit dem 9. Juli in Mailand. Am 12. d. M. schrieb er noch einen fünf Bogen langen Brief an seinen Bruder, klagend über die grosse Hitze und einen Anfall von Nesselsucht, sonst wohl und munter. Am Abend des 21. Juli ist er in der Casa di Salute zu Mailand, wie der evangelische Geistliche schreibt, nach kurzer Krankheit verstorben.

Was seine schriftstellerische Thätigkeit betrifft, so hat er sich gerade immer Stoffe gewählt, die bisher entweder noch völlig dunkel oder noch Gegenstand des Streites waren. Er hat viel Klarheit über die Entstehung der Basilica, über die Frage der Doppelcapellen verbreitet. Bei seinen ausgebreiteten gründlichen Kenntnissen hat er in dem Wenigen, welches ihm zu schreiben vergönnt war, Werke geliefert, welche die Aufmerksamkeit der Kunstforscher im hohen Grade auf sich lenkten.

Von Natur leicht umgänglich und liebenswürdig, konnte er, wenn ihm ein unbegründeter Widerspruch entgegentrat, leicht heftig und scharf in seinen Repliken werden. Einen Beweis dafür liefert seine Polemik mit Kreuser betreffs der Basilica. Als Mensch war er ein gerader, biederer, fester Charakter, von Widerwillen gegen jeden Formzwang beseelt, aber durchaus nicht in den entgegengesetzten Fehler der Formlosigkeit verfallend.

Sei ihm die Erde leicht!

Berlin im August 1861.

Alwin Schultz.

---

[1]) Ged. d. deutsch. Mittelalters ed. Hagen.

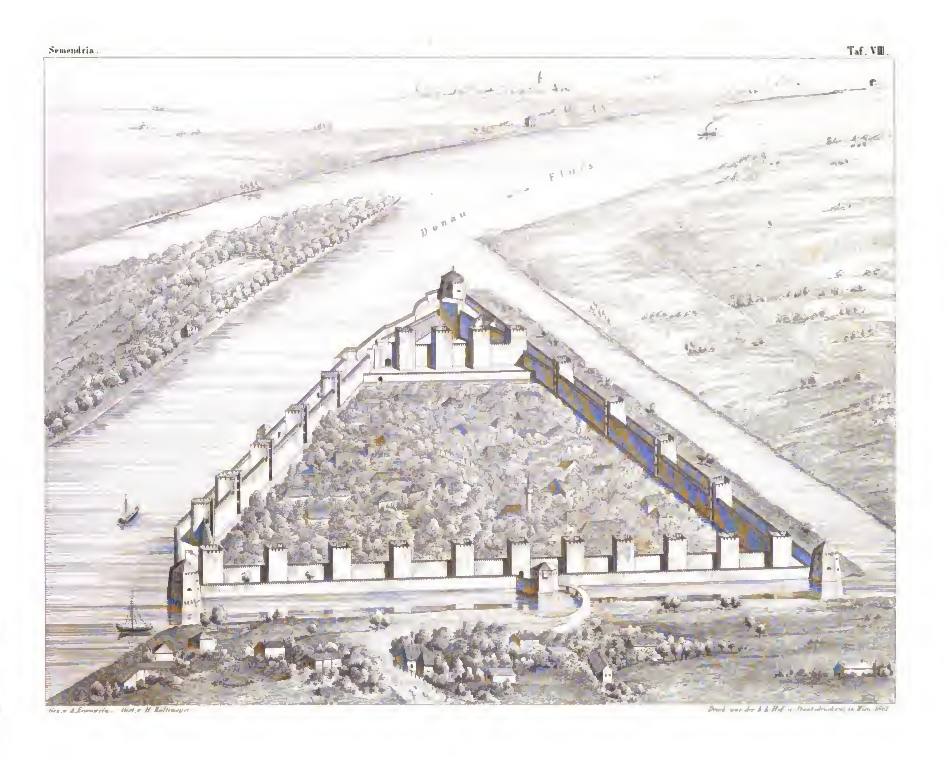
[2]) Daselbst.

[3]) ed. Weismann.

[4]) Lancelvet ed. Jonkbloet s'Gravenhage, 1846. Darnach bitte ich Jahreszahl und Namen des Herausgebers in dem Aufsatz „Zur Frage der Doppelcapellen", der im Novemberheft 1860 erschien, zu corrigiren. Ausser den oben genannten Versehen ist noch das Citat aus Viollet-le-Duc zu verbessern. Für pag. 239 ist 439 zu lesen. Leider ist mir der französische Text nicht zur Hand, um mit Sicherheit Correcturen vornehmen zu können.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Semendria. Taf. VIII.



Drück aus der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien

Jeden Monat erscheint 1 Heft von 3 Druckbogen mit Abbildungen. Der Pränumerationspreis ist für einen Jahrgang oder zwölf Hefte sammt Register sowohl für Wien als die Kronländer und das Ausland 4 fl. 20 kr. Öst. W., bei portofreier Zusendung in die Kronländer der österr. Monarchie 4 fl. 60 kr. Öst. W.

MITTHEILUNGEN

DER K. K. CENTRAL-COMMISSION

ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE.

Pränumerationen übernehmen halb- oder ganzjährig alle k. k. Postämter d. Monarchie, welche auch die portofreie Zusendung der einzelnen Hefte besorgen. — Im Wege des Buchhandels sind alle Pränumerationen und zwar nur zu dem Preise von 4 fl. 20 kr. Öst. W. an die Commissions-Buchhandlung Prandel & Meyer in Wien zu richten.

Herausgegeben unter der Leitung des Präsidenten der k. k. Central-Commission Sr. Excellenz Karl Freiherrn v. Czoernig.

Redacteur: Karl Weiss.

N: 12. **VI. Jahrgang.** **December 1861.**

Die Festung Semendria in Serbien.

Von A. Essenwein.

(Mit 1 Tafel.)

Wer einen Blick in Merian's Topographien, in das Theatrum Europäum und ähnliche Werke wirft, ist durch die malerische Schönheit der deutschen Städteansichten jener Zeit angenehm berührt, obgleich auch hier meist nur noch die Bruchstücke des ehemaligen Glanzes zu sehen sind. Denn was hauptsächlich zum malerischen Reiz beiträgt, das sind die alten Befestigungen, und gerade diesen hat der 30jährige Krieg am härtesten mitgespielt. Mehr aber noch als der Krieg hat die folgende Friedenszeit hier aufgeräumt; der Krieg hatte das Unhaltbare der Festungswerke gegenüber der neuen Kriegführung kund gethan, die Bürger legten ohnehin die Waffen aus der Hand, oder wenn sie dieselben auch nicht ablegten, so war aus wehrhaften Bürgern die lächerliche Bürgermiliz geworden. So wurden die Gräben verschüttet, die Mauern und Thürme abgetragen und heute sehen wir nur noch wenige vereinzelte Bruchstücke. Es lässt sich selten sagen, dass an einem Stück Mauer, oder an einem derartigen Thurme etwas Schönes ist, denn die Prachtstücke, wie man sie in Prag, Tangermünde und Stendal sieht, gehören zu den vereinzelten Erscheinungen. Aber im Ganzen bot die Mauer mit ihren Thoren und Thürmen einen so prachtvollen Anblick und hob die Silhouette der Stadt mit ihren gleichförmigen Giebeln, mit den zierlichen Thürmchen und spitzen Kirchthürmen so schön hervor, dass das Ganze ein lebenathmendes frisches Bild bot, und dass vom künstlerischen Standpunkte aus das Verschwinden sehr zu bedauern ist.

Für das wissenschaftliche Studium ist noch genug übrig geblieben und wenn auch vielleicht jenes Studium nicht mehr so leicht und bequem ist, so dürfte doch kaum ein Glied vollständig fehlen und es lassen sich die verschiedenen Systeme der Befestigung und ihr Entwicklungsgang von den ältesten Zeiten bis zur modernen Befestigungsweise ohne Lücke verfolgen. Dieses Studium bietet kaum ein geringeres Interesse als jenes der Kirchenbaukunst des Mittelalters, weil ein ähnlicher Geist hier wie dort die Formen dictirte. Man ordnete alles nach dem Bedürfnisse, nicht nach Willkür und künstlerischer Laune. Man benützte das Local und legte die Festungswerke so an, wie es die Angriffsmittel der Zeit nöthig machten, denen sie an jedem Punkt stark genug sein mussten zu widerstehen. Der malerische Reiz ergab sich von selbst.

Ein schönes Beispiel solchen malerischen Reizes gewährt heute noch die Befestigung von Semendria, die sich mit ihren Mauern und Thürmen aus den Fluthen der Donau erhebt. Sie liegt auf serbischem Gebiete dicht an der österreichischen Grenze, 5—6 Meilen unterhalb Belgrad und hat wie letzteres jetzt noch eine türkische Besatzung. Die Besatzung von Semendria besteht jedoch nicht aus regulärem Militär, sondern aus einer Anzahl mit ihren Familien hier angesiedelten Türken, welche die Aufgabe haben, die Feste zu bewahren und zu bewachen. Es sind lauter echte Alttürken und die ganze Festung bietet in ihrer Besatzung auch das Bild einer türkischen Kleinstadt.

Die Festung hat als solche jetzt gar keine Bedeutung mehr; abgesehen davon, dass sie nicht angelegt ist, modernen Angriffsmitteln zu widerstehen, haben auch ihre Mauern Risse, die gross genug sind, um das Schiessen einer Bresche überflüssig zu machen; die Thürme drohen theilweise den Einsturz; die ganze Armirung besteht aus einem Dutzend Drei- und Sechs-Pfündern, deren Zustand aber noch zu untersuchen wäre, ehe man es wagen könnte, Gebrauch davon zu machen. Ob Pulver vorhanden, ist sehr fraglich. Das innere Schloss dient als Pulvermagazin und es war mir nicht möglich, dort Eintritt zu erhalten. Überhaupt wird der Eingang mit sorglicher Strenge bewacht

und es kostet viele Mühe, die Erlaubniss zum Eintritt in die Festung zu erlangen. Denen die etwa gründliche Studien machen wollen, möchte ich rathen, sich mit einem Erlaubnissschreiben des Pascha's von Belgrad zu versehen, das ich desswegen versäumt habe mitzunehmen, weil ich bei der vollkommenen Freiheit zur Besichtigung der viel bedeutenderen Festung Belgrad, gar nicht daran gedacht habe, dass es irgend welche Schwierigkeit haben könne, die Feste Semendria zu besuchen und zu studiren. Aber ich hatte nicht gewusst, dass in Semendria ein Rest des schroffsten Alttürkenthums übrig geblieben sei, das sich aufs strengste von der Aussenwelt abschliesst und sich eine kaum zu rechtfertigende Bedeutung beilegt.

Ich hatte es den Bemühungen des Kreisphysicus Herrn Dr. Valenta aus Prag zu danken, dass ich in die Festung Eintritt bekam. Er stellte meine Reisegesellschaft dem Woiwoden, einem freundlichen kleinen Männchen, vor, der uns durch seine Sclaven lange Pfeifen und türkischen Kaffee credenzen liess und dann ein Prachtexemplar eines alten Türken beauftragte, uns umher zu führen, was dieser mit geheimem Ingrimme that, wobei jedoch immer der Stolz auf seine gute Festung durchleuchtete. In das Innerste jedoch, in das Schloss zu gelangen, war nicht möglich.

Und sicher hat der Woiwode nachher seine Erlaubniss bereut, als er sah, wie wir nicht blos von Innen die Festung besahen, sondern auch von Aussen sie von allen Seiten umgingen, mit Schritten abmassen und zeichneten.

Die Geschichte der Festung ist nicht uninteressant; sie ist oft mit stürmender Hand genommen worden. Sie steht an der Stelle des römischen Tricorniums, das in *Moesia prima* lag und es sind offenbar die Grundlagen der römischen Befestigungen an vielen Stellen, vielleicht im ganzen Umfange für die mittelalterliche Befestigung benützt worden. Doch scheint sie im früheren Mittelalter keine Bedeutung gehabt zu haben; wenigstens bei Engel in seiner Geschichte Serbiens und Bosniens (Geschichte des ungarischen Reiches und seiner Nebenländer von Johann Christian Engel, Halle 1801, III. Band), die als die beste gilt, erscheint der Name erst wieder im späteren Mittelalter.

Bei A. Forbinger, Handbuch der alten Geographie (Leipzig 1848), 3. Band ist Seite 1091 Tricornium (Ptol. 3, 9, 3), Tricornia Castra (It. H. 564) erwähnt, ohne Angabe einer heute ihr entsprechenden Stadt, während Margum (Eutr. 9, 13, 10, 20 It. A. 132 It. H. 564 J. P. Jornandes de reb. get. 58) ein befestigter Ort an der Mündung des gleichnamigen Flusses genannt wird, wo auch eine Donauflottille lag mit der Bemerkung, dass es entweder das heutige Semendria oder Passarowitz sei.

Nach der Mittheilung eines in diesem Fache sehr bewährten Gelehrten soll Mons aurea der römische Name von Semendria gewesen sein, nach dem dabei befindlichen Berge so genannt.

Mir scheint Tricornium wegen des Namens, der zur Gestalt passt, so wie wegen der Entfernung von Taurinum (Belgrad), die alte Quellen angeben, das heutige Semendria zu sein.

Zur Zeit der Völkerwanderung der römischen Grenzkämpfe, die das Reich mehr und mehr einschränkten, scheint Tricornium zu Grunde gegangen zu sein, wenigstens kommt sein Name nicht unter den Städten vor, die Constantin Porphyrogenetes als zu seiner Zeit in Serbien bestehend nennt. Die Serben, selbst ein slavisches Volk, waren schon unter Kaiser Heraklius aus der Lausitz ausgewandert und hatten von ihm, nachdem es ihnen an dem Platze ihrer ersten Ansiedlung nicht gefallen hatte, Sitze in *Mösia prima* erhalten, um die sie nachgesucht hatten. Im J. 640 schickte ihnen Papst Heraklius, Priester aus Rom, wofür sie aber eine treue Anhänglichkeit an den Kaiser zu Byzanz versprachen. Im J. 864 erhielten sie auf ihr Ansuchen von Kaiser Michael den Cyrill (Constantin) und Method zu Lehrern, welche die päpstliche Bestätigung so wie verschiedene Privilegien erhielten. Allein beim Schisma erklärten sich die Serben der Abhängigkeit wegen für Byzanz. Im ganzen Verlauf der Geschichte sehen wir fast unter jedem Fürsten Verhandlungen mit Rom und den Kaisern des Abendlandes, sobald ihnen die Herrschaft des Byzanz lästig war und stets Wiederanknüpfung mit Byzanz, sobald der Druck aufhörte. Die Bulgaren, welche Serbien öfter überfallen hatten, führten 923 — 27 den schwersten Krieg gegen Serbien. Die Grossen wurden alle ermordet und das Volk in Gefangenschaft weggeschleppt. Im Jahr 934 jedoch erhob sich Tzestlaw, der Regenerator. Er fand noch 944 Unterstützung von Constantin Philadelphus. Indessen war doch Serbien bald byzantinisches, bald bulgarisches Eigenthum und wurde erst in der Mitte des XI. Jahrhunderts wieder selbstständig. Zu Ende des XI. Jahrhunderts lag es im Kriege mit Byzanz, im Jahre 1122 griff der Fürst Urosch sogar Constantinopel an, wurde aber von Comnen II. zurückgeschlagen. Als Bela II. von Ungarn 1128 Urosch's Tochter geheirathet hatte, gerieth Serbien schon 1150 unter Ungarns Schutzherrschaft. In die Jahre 1151—1156 fällt der serbisch-ungarische Krieg mit Byzanz.

Manuel Commens Feldherr, Constantin Angelos Philadelphus, legte die Festung Belgrad an, den festen Schlüssel Pannoniens. Fürst Dessa wurde 1162—1165 wegen der Hinneigung zu Ungarn von den Byzantinern gefangen genommen. Stephan Neeman ward Fürst von Serbien. Er ist der Stammvater und Begründer der serbischen Dynastie und der serbischen Unabhängigkeit von Byzanz, die allerdings unter seiner Regierung nicht zu Stande kam. Er erweiterte indessen sein Gebiet ansehnlich. Die Grenzen von Serbien waren bei dem fortwährenden Kriege sehr verschieden, zur Zeit seiner Grösse gehörten Thessalien, Macedonien, Albanien, Dalmatien und Slavonien dazu.

Der Theil um Belgrad und Semendria gehörte jedoch unter dem Namen Machower Banat bald zu Ungarn, bald zu Serbien.

Im J. 1188 kamen serbische Abgeordnete zu Barbarossa nach Deutschland. Auf seinem Kreuzzuge wurde er gut aufgenommen, wie schon vorher Heinrich der Löwe aufgenommen wurde. Stephan Neeman empfing den Kaiser selbst zu Belgrad oder zu Nissa und wollte von ihm zum Könige erhoben sein. Auch sein Sohn Stephan I. 1193 — 1224 schickte nach Rom mit der Bitte um Erhebung zum Könige, der Papst befahl dem Erzbischof von Antiochia ihn zu krönen. Aber Emerich von Ungarn eroberte Serbien, vertrieb den Stephan und setzte seinen Bruder Volkan ein, den der Papst zum König unter Ungarns Oberhoheit machte. 1203—1214 wurde die byzantinische Religion wieder eingeführt und befestigt, trotzdem wurde nach Volkan's Verzicht unter Stephan 1217—1220 wieder der Katholicismus eingeführt und der König durch den päpstlichen Legaten gekrönt; der Papst wollte sogar dem Könige von Ungarn verbieten, sich des Titels König von Serbien zu bedienen. 1221 — 1222 wurde jedoch trotzdem der Orientalismus wieder eingeführt und Stephan mit einer vom byzantinischen Kaiser geschenkten Krone durch den heil. Sawa gekrönt. Das Verhältniss zu Byzanz war aber immer gespannt weil die Kaiser eine Oberhoheit beanspruchten, die die Könige nicht anerkennen wollten. Im Beginn des XIV. Jahrhunderts stand Milutin den Byzantinern gegen die Türken bei (1306 — 1315). Der Mackower Banat kam 1318 an Ungarn. Stephan Duschan führte glückliche Kriege mit Byzanz und bedrängte dieses so, dass die Kaiser Hilfe bei den Türken suchen und diese nach Europa rufen mussten (1337—1351). Duschan nahm den Titel Kaiser an (1340) und gestaltete seinen Hof ganz nach byzantinischem Schnitt. Er führte mit Ungarn Krieg, brachte den Machower Banat wieder an Serbien und befestigte Belgrad gegen die Ungarn. Erst jetzt gewann Belgrad einige Bedeutung (1353 — 1354). Gegen das dritte Viertel des XIV. Jahrhunderts machten die Türken Fortschritte in Europa, das alle seine Hoffnung auf Ungarn richtete.

1356 starb Duschan. 1368 Verbindung mit Byzanz gegen die Türken. 1371 starb die Neemansche Linie aus. Sie hatte 212 Jahre die Herrschaft gehabt. 185 Jahre hatte das Königthum und 27 das Kaiserthum gedauert. Nach dem Aussterben erhielt Lazar den grössten Theil des serbischen Reiches; er liess sich zum Kaiser krönen, ohne jedoch den Titel zu führen. Sein Haus regierte 1371—1427, er war jedoch nicht im Stande, Serbien auf der Höhe zu erhalten. Lazar kämpfte gegen die Türken, er musste 1386 einen schimpflichen Frieden machen, der Nissa, den Schlüssel Serbiens, in die Hände derselben lieferte. In der denkwürdigen Schlacht bei Kossowo (am Amselfeld 15. Juni 1389) wurde die serbische Macht durch den Verrath Wuk Brankowitschs gebrochen. Durch diese Schlacht gerieth Serbien in Abhängigkeit von den Türken, ohne dass jedoch der Verräther die Früchte des Verrathes erntete.

Die Serben mussten mit den Türken in den Krieg Bajazets gegen Tamerlan nach Asien ziehen 1402, und der Fürst derselben, Stephan Lazarwitsch erhielt den Titel Despot. In der verlorenen Schlacht gegen Tamerlan hatte Stephan Bajazets Sohn, Soliman gerettet und nach Constantinopel gebracht, wo er in Gemeinschaft mit Manuel Paläologus, denselben als Sultan anerkannte und zu schützen versprach, wofür Serbien seine alten Grenzen zurückerhielt. Nach verschiedenen Kämpfen mit Soliman's Gegner und Nachfolger Musa und Georg Brankowics adoptirte Stephan den Georg und setzte ihn zu seinem Nachfolger ein, bei welcher Gelegenheit Serbien sich aufs Neue unter Ungarns Oberhoheit stellte, zu derselben Zeit, als Kaiser Sigismund das Scepter führte.

Brankowics folgte 1427 in der Despotenwürde. Er trat Belgrad wieder an Sigismund ab; um den Unwillen des Volkes zu dämpfen und sich grössere Würde zu geben, liess er sich zum König krönen. Er schlug seine Residenz in Semendria auf, das er neu befestigte. Was aus der römischen Tricornium geworden war, bis Brankowics die Feste Semendria erbaute, ist mir nicht bekannt; die von mir zu Rathe gezogenen Historiker schweigen gänzlich darüber und erst mit Georg Brankowics erwähnen sie desselben wieder.

Schwicker in seiner Geschichte des Temeser Banates[1]) nennt Semendria ebenfalls unter den von Brankovics an Sigismund übergebenen festen Plätzen mit Belgrad, Machow (dem Hauptorte des Machower Banats) und Columbacs, was übrigens offenbar auf einem Irrthum beruht, da im Gegentheil Brankowics in Semendria seine Residenz aufschlug, das er neu befestigt hatte und das heute noch im wesentlichen ganz dieselbe Gestalt und dieselbe Befestigung hat, wie sie der Despot errichtete trotz des mannigfachen Wechsel des Besitzes, trotz der harten Belagerungen und Stürme, die es erduldet hat. Obgleich Sigismund einige vorübergehende Erfolge gegen die Türken gehabt hatte, so gelang es ihm doch nicht, das feste Schloss Galambocz (Columbacs) in seine Gewalt zu bringen, das Georg den Türken abzutreten genöthigt war[2]) und dessen strategische Wichtigkeit Sigismund wohl erkannte. Ja Sigismund musste sich vor den siegreichen Türken unter Amurat auf das linke Donauufer zurückziehen und Georg Brankowics ward genöthigt das Bündniss mit Ungarn aufzugeben und den Türken Tribut zu zahlen (1430 — 1432). Allein wie früher die serbischen Fürsten stets zwischen Byzanz und Ungarn hin und her geschwankt hatten, so schwankte

[1]) Geschichte des Temeser Banats. Historische Bilder und Skizzen von Johann Heinrich Schwicker. Gross-Beeskerek 1861.

[2]) Griselini sagt in seiner Geschichte des Temesvárer Banates dass der Despot Columbacz im Jahre 1428 um 12.000 Ducaten an Amurat verkauft habe. (Franz Grisselini Versuch einer politischen und natürlichen Geschichte des Temesvárer Banats in Briefen an Standespersonen und Gelehrte. Wien 1780.)

Georg jetzt zwischen den Türken und Ungarn. Obwohl der Despot seine Tochter Maria dem Sultan zur Gattin gab, war er desshalb doch nicht gegen die Türken gesichert, die unwillig waren, dass Amurat nicht sofort ganz Serbien erobert hatte. Er überzog daher den Despoten aufs Neue mit Krieg.

Amurat legte sein Heer vor Semendria, dass Georg mit Allem wohl versah, ohne jedoch sich selbst der Möglichkeit einer Gefangennahme in der etwa eroberten Festung aussetzen zu wollen. Er floh mit allen seinen Schätzen zuerst nach Ragusa und dann nach Ungarn. Murat liess die schwersten Wurfmaschinen vor Semendria bringen und setzte der Festung so zu, dass nach drei Monaten die Mauern und Thürme in Schutt gelegt waren und die Besatzung capitulirte. Murat liess die Befestigung wieder ausbessern und legte eine Garnison in die Stadt (1438).

Brankovics suchte den König Albrecht, Sigismund's Nachfolger, für sich zu gewinnen und die Ungarn gegen die Türken ins Feld zu schicken. Er selbst, der nicht blos sehr bedeutende Schätze mitgebracht hatte, sondern auch von Sigismund gegen die Übergabe Belgrads grosse Güter in Ungarn erhalten hatte, stellte ein Heer ins Feld und Albrecht suchte so Semendria zurückzuerobern. Allein im Heer brach die Ruhr aus, die dasselbe decimirte und entmuthigte, so dass einige Bannerherren willkürlich das Heer verliessen, worauf die anderen unter Verwirrung und Geschrei flohen. Albrecht selbst hatte sich hier die Krankheit zugezogen, die ihm im selben Jahre sein Ende brachte (1439).

Murat belagerte nun auch im folgenden Jahre Belgrad, jedoch vergebens. Er hatte bei dieser Belagerung nur Steinwurfmaschinen, die Ungarn dagegen in der Festung waren mit Feuerschlünden versehen. Es scheinen jedoch keine grösseren Kanonen gewesen zu sein.

Im Jahre 1441 wurde Johann Hunyady zum Temeser Grafen und Capitain von Belgrad ernannt, und in ihm stand einer der tapfersten und glücklichsten Türkenbekämpfer auf. Brankowitsch unterstützte ihn thätigst mit Geld, so dass er 25.000 Mann anwerben konnte, mit denen er den Türken derart zusetzte, dass Amurat dem Georg 1444 ganz Serbien gegen den halben früheren Tribut wieder anbieten liess. Dies veranlasste den Despoten, sich von Ungarn wieder loszusagen; er nahm an den für Ungarn so unglücklichen Schlachten bei Varna und Kossowo keinen Theil, im Gegentheil als Hunyady geschlagen durch Serbien floh, liess ihn Georg gefangen nehmen, nach Semendria bringen, und liess ihn nur gegen einen Vergleich frei. Hunyady jedoch nach Ungarn zurückgekehrt, erklärte sich durch den gezwungenen Vergleich nicht gebunden und zog Georgs Güter in Ungarn ein, worüber es zu einem Kriege kam, da Georg den Vergleich ausschlug, den die ungarischen Grossen anbahnen wollten. Hunyady warf sich auf Serbien, die türkische Hilfe, auf die der Despot gerechnet hatte, blieb aus; im Gegentheil warf sich Murat 1450 als Feind auf Serbien. Als er 1451 gestorben war, erneuerte zwar sein Nachfolger Muhamed das Freundschaftsbündniss: allein als er 1453 Constantinopel zu Fall gebracht, zog er andere Saiten auf.

Er verlangte Serbien, das ihm ohnehin schon längst gehöre. Und als Georg es nicht gutwillig abtrat, kam Mohamed mit seinem Heere und belagerte Ostrowitza und Semendria. Semendria vertheidigte sich aufs Äusserste; er eroberte die Stadt und nur das Castell widerstand noch; doch nöthigten Hunyady's Feldzüge in Siebenbürgen den Sultan, die Belagerung aufzugeben, so dass Georg vor der Hand gerettet wurde. 1455 bat Georg Ungarn und das deutsche Reich um nachdrückliche Unterstützung. Allein als Georg, damals 90 Jahre alt, zu Wien bei einer Unterredung mit dem heil. Capistran sich nicht zur Annahme des Katholicismus verstehen wollte, blieb seine Bitte unberücksichtigt. Er kehrte hoffnungslos nach Semendria zurück und schlug sich wieder auf Seite der Türken.

Als die Türken 1456 aufs Neue Belgrad belagerten und diesmal mit ausgezeichneter Artillerie versehen waren, erhielt sich Georg durch Geschenke. Hunyady entsetzte Belgrad; eine Epidemie hinderte ihn jedoch die abziehenden Türken zu verfolgen. 1457 wurde Brankowics, als er seine Schlösser an der Donau besichtigte, aus einem Hinterhalt angefallen und erhielt eine Wunde, an der er starb (24. December).

Sein Sohn Lazar vergiftete die Witwe Jrene (Jerina), eine Frau, die sich mit männlichem Muthe der Sorge der Regierung angenommen und die namentlich auch die Herstellung und Erhaltung der Festungen im Auge hatte und für Semendria manches that. Lazar starb 1458. Seine Witwe Helena wandte sich wieder, um Schutz und Hilfe gegen die Türken zu finden, an das Abendland und vermachte dem Papst ihr Reich. Das Volk revoltirte gegen sie und schloss sie im Castell zu Semendria ein; sie lud jedoch ungarische Truppen zum Einzug in die Stadt ein, die auch von der Stadt Besitz nahmen, allein die Bevölkerung konnte die katholischen Befehlshaber nicht leiden und lud Muhamed zum Einzug ein; die Bürger gingen ihm selbst entgegen, so dass die ungarische Besatzung sich ergeben musste (1459), die anderen Städte und Schlösser folgten und so fiel das serbische Reich. Ein grosser Theil der Bevölkerung wanderte nach diesem zweiten Falle Semendria's in Ungarn ein, wie schon nach der ersten Einnahme eine grössere Einwanderung von Serben mit Georg Brankowics stattgefunden hatte. Der Anführer der eingewanderten Serben behielt auch in Ungarn den Namen Despot.

Matthias Corvinus schickte sich 1475 zur Blockade von Semendria an. Er warf drei Erdschlösser mit Verzäunungen auf; 1476 liess er eine Flottille auf der Donau bauen und brachte die Gegend bis 30 Meilen unterhalb Semendria an sich. Seine Heiratsangelegenheit hielt ihn jedoch von

strenger Belagerung ab und Muhamed eroberte die drei Erdfestungen.

Um Semendria noch mehr zu befestigen und auch den andern Donauarm zu beherrschen, errichteten die Türken auf der Donauinsel bei Semendria ein festes Schloss, das indessen Paul Kinisy 1482 zerstörte. Allein bald verlegten die Türken den Kriegsschauplatz weiter westlich und nördlich und Semendria blieb nun im ungestörten Besitz der Türken und diente ihnen als Schutzwehr an der Donau.

Im Jahre 1521 ging auch Belgrad verloren und kam in die Hände der Türken, wodurch natürlich die Bedeutung Semendria's aufhörte.

Als jedoch zu Ende des XVII. Jahrhunderts die christlichen Waffen sich mit Erfolg gegen die Türken gekehrt hatten, eroberte der Kurfürst von Baiern 1688 Belgrad, worauf die Türken Semendria verliessen, das nun von den kaiserlichen Truppen in guten Vertheidigungsstand gesetzt wurde. 1690 im September nahm jedoch der Grossvezier, der mit grosser Macht vor Semendria gerückt war, nach einer viertägigen verzweifelten Gegenwehr unter grossen Verlusten die Stadt mit Sturm ein. Auch Belgrad fiel im selben Jahre den Türken in die Hände und beide Festungen blieben ihnen im Carlowitzer Frieden nebst ganz Serbien (1699).

Die denkwürdige Eroberung Belgrads durch Prinz Eugen ist in Deutschland das bekannteste und populärste Ereigniss der Türkenkriege. Semendria wurde wie andere Plätze von den Türken verlassen, um Belgrad zu verstärken (1717). 1738 ging Semendria wieder verloren und im Belgrader Frieden (1739) blieb Belgrad und Semendria nebst der Gegend bis zur Save den Türken.

1789 eroberte Laudon Belgrad und Semendria. Die von ihm auf dem Berge dicht bei Semendria errichteten Schanzen sind noch erhalten. Der damalige Erzherzog und spätere Kaiser Franz besuchte bei dieser Gelegenheit Semendria.

Im Friedensschluss ward jedoch Semendria den Türken wieder übergeben. Auch nach dem serbischen Aufstande ist Semendria eine der Festungen, die in den Händen der Türken blieb, die ganz Serbien räumen mussten. Im Innern der Festung wohnen nur Türken; vor dem Thore jedoch befindet sich eine serbische Stadt, die bedeutender ist als die Türkenstadt und die wohl schon lange besteht, da auf der Anhöhe eine kleine Marienkirche in dem in Serbien eigenthümlich modificirten byzantinischen Style zu sehen ist, die spätestens aus dem XV. Jahrhundert stammt. Die Serbenstadt, obwohl meist aus Holz gebaut, hat breite wenn auch unregelmässige Gassen; die Bauart bietet wenig Interesse, nur sind etwa die Lauben bemerkenswerth, die sich am Äussern der Häuser befinden und in den Mussestunden der wärmeren Zeit zum Aufenthalt der Bewohner dienen.

Die Türkenstadt bietet gar kein Interesse. Es sind blos Holzhütten, die in Gärten stehen, welche durch hohe Bretterwände gegen die Gasse abgeschlossen sind. Als ich mit meinen Reisegefährten die Erlaubniss zum Eintritt erhalten hatte, wurde es den Bewohnern bekannt gegeben, so dass die Frauen eingeschlossen werden konnten. Aber auch die Männer liessen sich nicht sehen. Die ganze Stadt war wie ausgestorben; nur beim Eingang sah ich eine Gruppe Türken. Übrigens beschränken sich die Männer nicht auf ihre Stadt, sondern sie leben in Verkehr mit den serbischen Einwohnern, zu denen sie in grosser Zahl vor die Festung herauskommen, ohne jedoch den Serben den Eintritt zu gestatten. Auch wohnen viele Türken in der Serbenstadt. Unmittelbar neben der Serbenstadt erhebt sich eine Anhöhe, die in ganz geringer Entfernung so bedeutend ist, dass man eine vollkommene Übersicht der Festung hat, von welcher Stelle auch die vorliegende Ansicht aufgenommen ist, bei der jedoch der Standpunkt noch bedeutend höher gedacht ist, um ein noch deutlicheres Bild der Anlage zu geben als man in Wirklichkeit hat; dieser Standpunkt ist bei den Laudon'schen Schanzen.

Bietet auch die Stadt kein Interesse, so ist dafür die Festung um so interessanter, da sie ganz die alte Anlage, Vertheidigungweise und die alten Formen zeigt, weil sie nach jedem Sturme stets wieder in der alten Weise ausgebessert worden ist; und da sie überhaupt nur so lange als fester Stützpunkt für eine Armee Bedeutung hatte, als Belgrad in feindlichen Händen sich befand.

Die Festung hat die Gestalt eines etwas unregelmässigen Dreieckes, das namentlich an der Spitze, die durch das Castell gebildet wird, etwas abgestumpft ist. Die eine Seite des Dreieckes lehnt sich unmittelbar an die Donau an, die bei hohem Wasser die äussere Mauer bespült, längs der zweiten läuft in geringer Entfernung das Flüsschen Jessowa, ein Arm der Morawa. An der dritten breitesten Seite ist ein künstlicher Graben vor der Mauer gezogen. Die Befestigung besteht aus einer hohen starken Mauer mit einem Gange, der durch Zinnen abgeschlossen ist; von Stelle zu Stelle sind schwere viereckige Thürme zwischen die Mauer eingeschoben. Eine zweite niedrige Mauer, gleichfalls mit einem Umgange und Zinnen, ist in einiger Entfernung vor der Hauptmauer aufgestellt, die drei Ecken dieser vordern Mauer sind mit achteckigen Thürmen (Bastionen) besetzt.

Die eine Ecke der Festung am Einfluss der Jessowa in die Donau wird vom Castell eingenommen, das wiederum durch eine doppelte Mauer, deren innere vier Thürme hat und durch einen Graben von der Stadt abgeschlossen ist.

Die der Serbenstadt zugekehrte, auf unserem Bilde als Basis des Dreiecks sichtbare Seite hat eilf Thürme und die innere Mauer hat eine Länge von ungefähr 1000 Schritten. Die Thürme stehen nach Innen in der Fläche der Mauern und springen nach Aussen vor. Im Mittleren befindet sich der Eingang. Die Mauer dürfte nach ungefährer Schätzung eine Höhe von 40 — 50' haben, die Thürme nicht ganz die doppelte Höhe. Die Thürme sind nach Aussen

vollkommen glatt, ohne Fensteröffnungen, sind aber an der ganzen der Stadt zugekehrten Rückseite offen; sie haben mehrere hölzerne Zwischenböden, die durch Treppen verbunden sind, vermittelst deren man auf den oberen gezinnten Umgang der Thurmmauern gelangt. Ob die Thürme ehedem einen spitzen Helm gehabt, ist fraglich; sie erscheinen nur als erhöhte Mauertheile, die eine grössere Fallhöhe für das Herabwerfen von Geschossen boten und die aus der Mauerflucht herausgerückt sind, um die etwa im Sturm oder in der Belagerung der Mauer nahe gekommenen Feinde von zwei Seiten angreifen zu können, somit auch das Anlegen von Minen unmittelbar am Fusse der Mauern verhindern zu können. Sie mussten aber desshalb höher sein als die Mauer selbst, um vor einer Erstürmung desto sicherer bewahrt zu sein. Als isolirte Festungen, die sich etwa noch länger hielten als die Mauer, konnten sie nicht dienen, da sie rückwärts ganz offen sind. Eine spätere Ausbesserung hat an allen Thürmen aber über die Öffnung einen Bogen gespannt, und den obern Umgang auf den Thürmen so ringsum geschlossen. Eigene Treppen, die auf die Mauern führen, scheinen nie bestanden zu haben, sondern man tritt von einem der Stockwerke in den Thürmen durch kleine Thüröffnungen auf den Mauerumgang heraus. Dieser ist nicht breit, so dass nur etwa zwei Mann sich gegenseitig ausweichen konnten. Die höheren Theile der Zinnen zeigen schmale Schlitze. Im Allgemeinen ist dies System kein Anderes als es die römischen Umfassungen zeigen; nur ist die Mauerstärke geringer und somit der Umgang oben auf der Mauer schmäler. Die Thürme sind an 80—100 Fuss aus einander entfernt, welche Entfernung auch der Anforderung des Alterthums genügt. Die Thürme selbst sind jedoch weniger fest als das Alterthum verlangte. In ähnlicher Weise wie an dieser einen Seite, ist die Mauer auch an den andern Seiten; nur treten an der gegen die Donau gerichteten Seite zwei nach aussen halbrunde Thürme und ein viereckiger mit breit abgefasten Kanten ein. Die nach aussen halbrunden Thürme sind eben so alt wie die vierseitigen und kommen auch bei den Römern oft vor, da sie dem Sturmbock gut widerstanden. Eine eigentliche Bedeutung wüsste ich ihnen hier nicht beizulegen.

Bei den Mangel an historischen Nachrichten ist es ziemlich schwer, mit Sicherheit zu bestimmen, ob die Grundlage der Befestigung von Semendria wirklich römisch ist oder nicht. Für die Annahme sprechen die vielen eingemauerten römischen Bruchstücke, theils Inschriften, theils Reliefs, die es sicher machen, dass eine römische Niederlassung am Ort war, wenn auch der Name derselben, ob Tricornium oder Mons Aureus, ungewiss ist; für die Annahme, dass die Befestigung römischen Ursprungs ist, sprechen die Thürme, die in ganz antiker Weise zwischen die Mauern eingeschoben sind und in ihrer Entfernung wie in ihrer Grösse und viereckigen Gestalt den römischen Befestigungen entsprechen [1]); für die Annahme spräche endlich auch der Fuss der innern Mauer und der Thürme an den Eingangsseiten, wo das Mauerwerk in regelmässigen Lagen aus kleinen Quadern mit sehr sorgfältiger Bearbeitung und Fügung errichtet ist und an dem nur etwa das gegen den römischen Ursprung spricht, dass nicht das senkrechte Übereinandertreten der Stossfugen so sorgfältig vermieden ist, als sonst an römischen Bauten [2]). Gegen die Annahme, dass die Grundlage römisch sei, spricht die für römische Bauten etwas geringe Mauerdicke [3]) (ungefähr 6').

Man sieht, dass die ganze Befestigung noch nicht auf moderne Angriffs- und Vertheidigungswaffen berechnet war, sondern nur gegen einen Sturm, gegen Mauerbrecher und Rollthürme. Ob die niedrigere äussere Mauer von Anfang an dazu gehört oder ob sie erst später hinzu gekommen, ist fraglich. Wahrscheinlich dürften die polygonen Bastionen an den Ecken der vordern Mauer, die für Kanonen berechnet sind, einer wenn auch nicht viel jüngeren Periode angehören [4]).

---

[1]) Die Thürme sollen einen Pfeilschuss weit von einander entfernt sein; dies Mass ist aber sehr unbestimmt; bei den antiken Bauten wechselt ihre Entfernung zwischen 70 und 200 Schritt. Das häufigste Mass ist wie hier circa 100 Schritt. In Carthago betrug die Entfernung 150 bis 200 Schritte. Vitruv empfiehlt die Thürme möglichst weit vorspringen zu lassen, was also ihre Stellung, so wie hier mit sich brachte, dass ihre innere Flucht nämlich in der innern Mauerfläche stand. Die antiken Thürme sind im Durchschnitte 30—40 Fuss breit. Vergleiche A. v. Zastrow, Geschichte der beständigen Befestigung, 3. Auflage, Leipzig 1854, Seite 28 und 29. Vergl. Krieg v. Hochfelden, Geschichte der Militärarchitectur in Deutschland von der Römerherrschaft bis zu den Kreuzzügen, S. 22.

[2]) Krieg v. Hochfelden gibt zwar Seite 132 seines oft citirten Werkes an, dass als „nicht römisch" bei Kriegsbauwerken alle an der ganzen Oberfläche glatt bearbeiteten Quadern zu betrachten seien. Indessen sind diese Quadern hier offenbar Reste einer älteren Befestigung, denn es ist kaum anzunehmen, dass Brankowitsch sie in dieser Weise begonnen und erst später einfacher durchgeführt hätte. Eine im frühen Mittelalter bestandene Festung von solcher Bedeutung und Grösse, so wie von so solider Bauweise wie diese Überreste, hätte aber jedenfalls eine hervorragende Stelle in der Geschichte des Landes spielen müssen, während Semendria (Smederowo, Zenderowo), erst mit dem XV. Jahrhundert auftaucht.

[3]) Die römischen Mauern waren meist sehr dick, oder es befand sich ein Erdwall hinter denselben, manchmal war die Mauer auch doppelt und der Zwischenraum mit Erde und Schutt ausgefüllt, so dass die Mauern eine Dicke von 12 Fuss, selbst 20 Fuss hatten. Auch sprangen statt des Erdwalles, um die Mauer breiter zu machen, Arcadenbogen an der innern Seite vor, die der Mauer eine bedeutende Kronenbreite geben. (Vergl. die aurelianische Ringmauer Roms.)

[4]) Vielleicht sind diese Eckbastionen von den Türken hinzugefügt worden. Man sagt von Achmed Pascha, dass er in Otranto nach dessen Eroberung Bollwerke zur Verstärkung der Festung angelegt habe, d. h. Werke nach seiner Art, aber mit so vieler Kunst, dass sie allen Kriegsbaumeistern der Christenheit hätten zum Muster dienen können. Übrigens ist diese ganze Sache fraglich. (Vgl. A. v. Zastrow, Geschichte der beständigen Befestigung, Seite 61 und 62.)

Diese hier in Semendria angelegten Bastionen sind in der That ein grosser Fortschritt in der Befestigungsweise, die seit den Römern nur wenig Fortschritte gemacht hatte. Die einzigen Fortschritte sind folgende zwei: 1. Der Zwinger, der auch in Semendria vorhanden ist, d. h. die doppelte Mauer, die übrigens in kleinerem Maasstabe sich in Aosta findet, und die anderwärts, z. B. in Carthago auf der Landseite ebenfalls in Anwendung war. Vor der doppelten Maue

Die doppelte Mauer mit ihrem dazwischen befindlichen „Zwinger“ ist den Byzantinern schon in früher Zeit eigen und von ihnen durch die Kreuzzüge in das Abendland gekommen [1]). Sie verhindert namentlich das Anlegen der Rollthürme an die Mauer und dem Thurme.

Die runden und polygonen Bastionen an den Ecken, theilweise blos mit Mauerwerk verkleidete Erdwerke, theilweise auch förmliche Thürme, kamen im Abendland 1490 bis 1520 in Gebrauch, um bequem nach allen Seiten hin ein ferntragendes Feuer unterhalten und durch vorgeschobene Punkte an den Ecken die Seiten einer Mauer bestreichen zu können, wesshalb auch diese Bastionen, um desto energischer wirken zu können, mehrere Stockwerke hatten [2]).

Dass die Bastionen nicht viel später als die Festung selbst angelegt sind, lässt sich theilweise aus der Ähnlichkeit des Mauerwerks, theils auch aus ihrer Anlage selbst schliessen, indem man schon im Anfang des XVI. Jahrhunderts sie weiter verschob und grösser anlegte, um beide Zwecke desto wirksamer erfüllen zu können.

Die Festung hatte nur einen Eingang; zwei später eingebrochene Thore an der Seite der Donau sind ohne jedes Vertheidigungsmittel, so dass also ihr neuer Ursprung ohne Zweifel ist. Der alte Eingang ist durch ein vorgeschobenes polygones Gebäude vertheidigt, in welches der Eingang von der Seite aus dicht an der Mauer stattfindet, derart, dass er durch die Vormauer sehr leicht bewacht und bestrichen werden konnte. Eine segmentförmige Ausbauchung der vordern Mauer stellt noch eine kleine Bastion für Kanonen her. Die hölzerne Brücke ist, wie man sich denken kann, neu; die ehemalige ging wohl nicht bis dicht an das Thor, sondern musste erst durch eine herabgelassene Zugbrücke mit dem Eingang in Verbindung gesetzt werden. Schwere Thorflügel und Fallgatter fehlten auch nicht.

Die Vertheidigungswerke waren natürlich in Kriegszeiten durch allerlei provisorische Werke verstärkt; der Umgang auf der Mauer war durch hölzerne Werke breiter gemacht und durch Dächer gegen die Unbilden stürmischer Witterung und gegen die sengenden Sonnenstrahlen geschützt; Palissadenreihen, nach aussen vorspringende hölzerne Erker u. A. vermehrten die Wehrhaftigkeit; vor-

---

befand sich sogar daselbst noch eine dritte Umschliessung, nämlich ein Erdwall. Übrigens hatten diese eine grössere Entfernung von einander als der mittelalterliche Zwinger (Zastrow Taf. IV., Fig. 2. In Aosta ist der Zwischenraum zwischen der niedrigen Vormauer und der Hauptmauer ausgefüllt; allein es bleibt immer noch der Wehrgang von der höheren Mauer, der einestheils eine doppelte Einnahme nöthig machte, die Aufstellung einer doppelten Reihe Schützen möglich machte, die Annäherung der Rollthürme an die Mauer, sowie das Untergraben derselben erschwerte.) 2. Der Erker und seine Fortsetzung auf der Mauer, also der vorgekragte Wehrgang mit den Pechnasen im Boden desselben, den schwerlich wie v. Zastrow behauptet, die Römer ebenfalls schon angewandt haben, wenigstens geschah dies nicht in ausgedehntem Masse. Im Allgemeinen sind alle Verbesserungen des XIV. und XV. Jahrhundert nur die Wiederaufnahme der im früheren Mittelalter vergessenen Motive, sowie eine weitere Detailausbildung und Formenveränderung. Im wesentlich ist es stets nur die hohe Mauer mit runden oder viereckigen Thürmen, mit einem Graben. Obschon bereits im XIV. Jahrhundert im Abendlande die den Mauren bereits länger bekannten Kanonen gebraucht wurden (1346 sollen sie die Engländer in der Schlacht bei Crecy gehabt haben, 1356 wandte der schwarze Prinz Kanonen gegen das Schloss Komoratin an, 1372 schossen die Augsburger, als sie vom Herzog von Baiern belagert wurden, aus 20 metallenen Kanonen, 1380 wendeten sie die Venetianer gegen die Genuesen an), so waren sie doch nicht allgemein und ausschliesslich in Gebrauch, sondern traten nur vereinzelt neben den ältern Wurfmaschinen auf, deren Gebrauch sie nur langsam verdrängen konnten. Es lag dies wohl daran, dass bei dem ritterlichen Geiste der Zeit, der nur im eigentlichen kunstgerechten Einzelnkampf seine Befriedigung fand, die Ritterschaft und somit auch die Feldherren dem Fernkampf weniger Aufmerksamkeit schenkten, so dass die Wichtigkeit der neuen Geschosse nicht so hoch angeschlagen wurde; auch musste bei der ausnahmsweisen Anwendung derselben, die Wehrfähigkeit der Städte auf die ältern Angriffsmittel basirt sein. Die Mauer war in der Regel nicht breit genug, um Kanonen darauf aufstellen zu können, daher stellte man sie auf die Thürme in der Regel in den obern Geschossen auf; indem die untern nicht durch Öffnungen durchbrochen, manchmal sogar nicht einmal hohl waren; da das erste Mittel die Befestigungen gegen Kanonen zu schützen, das war, dass man die Mauern stärker machte und die untern Theile der Thürme vollmauerte oder mit Erde und Gussmauerwerk ausfüllte. Die runden Thürme schienen für die Anwendung der Kanonen am meisten praktisch, da sie auf diesen leicht nach jedem Punkte hingerichtet werden konnten. Man empfand aber lange nicht die Nothwendigkeit, die Thürme niedriger zu machen, so wie mehrern Reihen Kanonen übereinander aufzustellen. In den drei Eckbastionen von Semendria sehen wir einen der ersten Anfänge, die runden Eckthürme in Bastionen umzugestalten. Eine Bastion in ganz ähnlichen Verhältnissen wie die vorliegenden bildet Viollet-le-Duc in seinem Dictionaire raisonné de l'architecture française II. Seite 179 ab, die der alten Befestigung von Soleure angehört und gleichfalls wie die von Semendria mit einem Dache versehen ist. Die Bastionen dehnten sich bald immer mehr aus und wurden niedriger. Man schob sie weiter vor und statt der runden Form, die durch eine zusammenhängende Mauer mit der Hauptmauer verbunden war, um so den Raum unmittelbar vor der Mauer durch eine ordentliche Batterie von der Seite bestreichen und die Angreifer in der Flanken fassen zu können, gab man ihnen eine spitzige, um auch den Raum vor den Bastionen selbst von der Mauer aus bestreichen zu können; da in vorliegendem Falle die Seite, welche die Ecke bildet, nicht von der Seite her bestrichen werden kann, auch mit ihren eigenen Kanonen nicht in der Nähe wirken kann, so dass hier Mineurs angesetzt werden konnten.

Diese polygonen sogenannten italienischen Bastionen, die dann in der spätern Befestigung eine Hauptrolle spielen, sind übrigens offenbar nur nach und nach aus den alten runden Thürmen entstanden, so wie aus den Barbakanen (runden Vorhöfen), die theilweise abgetragen, nach und nach niedriger gemacht wurden und hinter denen man nach allen Seiten hin Kanonen aufstellte. So an der Porte à Mazelle zu Metz, wie sie Merian zeigt und nach ihm Viollet-le-Duc I, Seite 486, Fig. 65; auch ganz isolirte runde Werke fanden sich im XV. Jahrhundert und im Anfang des XVI. Jahrh., so zu Lübek (Viollet-le-Duc I. 429, Fig. 66).

Man hat viel von Erfindung der Bastionen und Bollwerke gesprochen und besonders die Italiener, aber auch die Spanier haben sich die Erfindung zugeschrieben, man nimmt an, dass schon vor 1450 kleine Bastionen an verschiedenen Festungen vorkommen; dass das erste grosse Bollwerk aber 1461 in Turin erbaut sei. Vasari bezeichnet S. Micheli (geb. 1481 † 1527) als den Erfinder.

[1]) Sie sind schon in den römischen Bauten vorgebildet; so bestand die Umfassung der Stadt Aosta aus zwei Mauern, deren vordere niedriger war; beide Mauern sind jedoch ziemlich nahe und der Zwischenraum durch gewölbte, nach der Stadt offene Zellen ausgefüllt, über denen sodann ein breiter Umgang auf der Mauer sich befand. Krieg v. Hochfelden, Seite 25 nach Canina. (Siehe die vorige Anmerkung.)

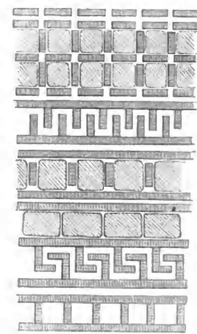
[2]) Viollet-le-Duc dictionnaire raisonné de l'architecture française II, 177 „Bastion“.

geschobene isolirte Werke; wie die erwähnte Feste auf der Insel, die Kinisy zerstörte, verstärkten die Festung und erlaubten den Angreifern nicht in die Nähe zu kommen, ohne zugleich im Rücken oder in der Flanke bedroht zu zu sein. Insbesondere aber waren ohne Zweifel solche provisorische Vertheidigungsmittel vor dem Eingange angebracht. Noch jetzt steht ein Wachthaus diesseits des Grabens, offenbar befand sich auch früher ein solches hölzernes oder gemauertes Blockhaus ausserhalb der Festung und war mit einem Palissadenzaune umgeben, der einen Vorhof bildete, den man zu durchschreiten hatte und der eingenommen sein musste, ehe man zur Brücke gelangen konnte, die nach dem Eingange führte.

An der Donauseite tritt bei niederem Wasserstande das Wasser so weit von der Mauer zurück, dass man längs derselben trockenen Fusses gehen kann, und da die Eckbastionen der Vormauer, weil diese nicht eine gerade Linie bildet, nicht die ganze Seite bestreichen und beherrschen konnten, so sind einige rechteckige Ausbauten in der Mauer angelegt, die blos die Höhe der Mauer haben, aber eine Seitenbestreichung möglich machen.

Das Innere der Burg selbst, die auch gegen die Stadt durch dieselbe doppelte Mauer und den Zwinger vertheidigt ist, habe ich nicht gesehen. Es lässt sich jedoch sehen, dass das eigentliche Wohngebäude, der Palast, an der Donauseite liegt. Einige später wieder vermauerte Gruppen von Rundbogenfenstern, die sich auf Säulchen stützen, öffneten sich nach der Donau heraus.

Die Mauern und Thürme sind aus Bruchsteinen errichtet, der unterste Theil an der Eingangsseite besteht, wie schon oben bemerkt, aus sehr schön und sorgfältig gearbeiteten glatten Quadern von kleinen Dimensionen; eine Menge antike Bruchstücke, theils Inschriftsteine, theils Reliefs sind bunt und willkürlich eingemauert. Ein sehr hübscher Schmuck der Thürme und Mauern ist jedoch an den noch ganz erhaltenen älteren Theilen des Mauerwerkes selbst, dessen Oberfläche durch allerlei Muster belebt ist, die durch Anwendung von Ziegeln zwischen den Bruchsteinen hervorgebracht sind; und bei denen ausser den Farben der Ziegel und Bruchsteine noch die äusserst breiten Mörtelfugen zu einem Farbenspiel beitragen[1]) (Fig. 1). Auch an den Eckbastionen ist theilweise ähnliches Farbenspiel sichtbar. Im Allgemeinen ist jedoch dieser Schmuck nur an den der Donau zugewandten Theilen, so wie an den Thürmen des Schlosses, die gegen die Stadt gerichtet sind, sichtbar. An einem dieser letzteren Thürme ist in dieser äusserst monumentalen Weise eine Inschrift in Cyrill'schen Buchstaben durch eingemauerte Ziegel hergestellt, die besagt, dass Georg Brankovics, der Despot von Serbien, Erbauer der Festung ist.



(Fig. 1.)

Was ausserdem an Mauerwerk interessant ist, sind die eingelegten horizontalen, der Länge nach laufenden Balken, die das Mauerwerk elastisch machen und so den Erschütterungen der Belagerungsinstrumente einen Theil der Wirkung nehmen sollten. Sie sind der Länge nach stellenweise in die Mauer, namentlich am untern Theile eingelegt, wo der Sturmbock wirken konnte, jetzt aber meist verfault, so dass nur noch die Lücken im Mauerwerk sichtbar sind, welche sie hinterlassen haben.

Im Allgemeinen ist der gegenwärtige Zustand der Bauten dieser Festung ein beklagenswerther, der Eckthurm der Burg hat einen Theil seiner Höhe verloren, ebenso hat der nächste Thurm an der Seite der Jessowa nur noch die Höhe der Mauer; an der Donauseite scheinen die Fundamente unterwaschen, denn einige der Thürme hängen bedeutend über; die Stockwerksböden und Treppen im Innern der Thürme sind morsch, und fehlen theilweise schon. Die Dächer der Eckbastionen sind zerstört, die Mauer hat bedeutende Schäden.

Die Donauseite wurde im Anfang dieses Jahrhunderts durch schrägstehende Palissaden am Fusse der Mauer und Bastionen gegen den Eisstoss geschützt, die meisten dieser Hölzer sind indess jetzt verfault und weggeschwemmt. Die Türken selbst denken an keine Reparatur, und so dürfte die Festung bald vollkommene Ruine sein.

[1]) Diese Anwendung von Ziegeln und Bruchsteinen gemischt, mit breiten Mörtelfugen ist echt byzantinisch. Man vergleiche damit die Mauern von Constantinopel, sowie das Mauerwerk verschiedener noch aus der christlichen Periode erhaltener Bauwerke daselbst. Die Ziegel sind sehr dünn, die Fugen sehr stark.

Die Baudenkmale der Stadt Kuttenberg in Böhmen.

Aufgenommen und beschrieben von Bernhard Grueber.

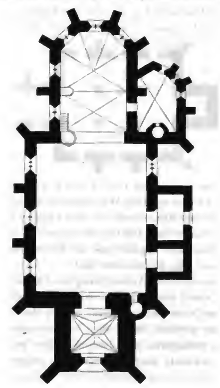
(Schluss.)

IX.

Die Kirche des heil. Laurentius in Gang.

Obwohl Gang als eigene freie Bergstadt gerechnet wird und seit ältester Zeit eine besondere Gemeinde ausmacht, kann dieser aus zerstreuten Häusern bestehende, ehemals mit Kuttenberg fast zusammenhänge Ort doch nur als eine Vorstadt angesehen werden, welche mehr einem Dorfe als einer städtischen Anlage gleicht.

Die St. Laurentiuskirche ist sehr einfach, indem das rechteckige Langhaus bei 60' Länge und 44' Breite nur von einer glatten Holzdecke überspannt wird, wobei alle Unterstützung durch Pfeiler fehlt. Thurm und Chor halten eine andere Mittellinie ein als das Schiff und zeigen, dass der Bestand mehrfache Änderungen erfahren habe: auch die Sacristei, über welcher sich eine Schatzkammer befindet, zeigt Spuren von Bränden und Umbauten. Es würde diese Kirche, deren Grundriss Fig. 63 mitgetheilt wird, nicht in



(Fig. 63.)

unsere Sammlung einbezogen worden sein, wenn der Chor nicht zwei merkwürdige und documentirte Arbeiten des M. Raysek aufzuweisen hätte: eine Kanzel und ein Sacramentshäuschen.

Die Kanzel, ein höchst eigenthümliches Gebilde, ist aus dem Achteck entworfen, und enthält an den vier freien Seiten des Stuhles die Evangelistenzeichen in ziemlich abenteuerlichen Darstellungen. Gegen die Treppe hin und die Verbindung mit dieser bewirkend ist noch eine fünfte, mit der Kirchenwand parallele Seite an das Polygon gefügt, welche das Brustbild des heiligen Paulus enthält.

An dem Treppengeländer, das aus einem einzigen Steine besteht, ist St. Laurentius auf dem Rosse ausgehauen, neben welchem ungemein naiven Bildwerke die Worte stehen:

„Raysek . me . fecit“

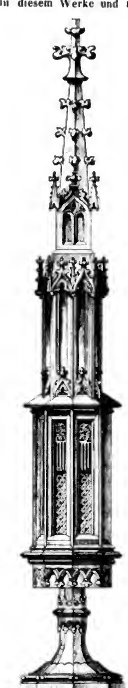
Bei der Aufstellung (wahrscheinlich Wiederzusammenstellung) dieses Werkes gingen einige Fehler vor, welche dem Raysek nicht zugeschrieben werden dürfen. Vielleicht überraschte der Tod unseren Meister während der Aufstellung und irgend ein Geselle oder Lehrling hat die Sache aufs Gerathewohl zusammengestoppelt, wobei die nicht vollendeten Theile blieben, wie sie waren. Dass ein derartiger Vorgang stattgefunden habe, ersieht man aus dem Abstande zwischen Kanzelstuhl und Geländer, wie aus den unordentlichen Steinblöcken, welche den Anfang der Stiege bilden. Wenn man aber die unter dem Brüstungsgesimse und an der Ausladung angebrachten Bogenornamente an den betreffenden Stellen des Geländers sich herabgezogen denkt, fällt alles Störende fort und die Kanzel zeigt eine geschmackvolle Formengebung.

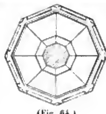
Namentlich darf der graciös gegliederte Säulenfuss mit dem gelungenen Übergang aus dem Quadrate in das Achteck als ein Meisterstück bezeichnet werden. Die Bogenornamente erscheinen als Raysek's sonderbare Kennzeichen, welche an allen seinen Arbeiten vom ersten Auftreten an vorkommen.

Nicht zu übersehen ist die ungewöhnlich schmale Kanzeltreppe von 1' 4" Breite: ohne Zweifel eine Satyre auf die katholische Geistlichkeit, welcher man in der ersten Reformationszeit unaufhörlich den Vorwurf der Wohlbeleibtheit machte. (Dass Raysek zu den entschiedensten Anhängern der neuen Lehre gehörte, geht schon aus seiner Freundschaft mit den Altstädter Zunftmeistern und dem Umstande hervor, dass er die Ausführung des Denkmals für den utraquistischen Bischof Augustin Lucian erhalten hatte.)

Das Sacramentshäuschen steht neben der Kanzel und wiederholt am Untertheile die jenseits gebrauchten Formen ziemlich genau, wie aus Fig. 64 zu ersehen ist. Man würde diesem Säulenfuss den Vorzug geben, wenn nicht der obere Aufsatz zu schwere Verhältnisse hätte und den Untersatz

beeinträchtigte. Einige Gesuchtheit offenbart sich überall in diesem Werke und man kann nicht verhehlen, dass hier den Meister sein vielbewährter Formensinn etwas im Stiche gelassen habe. Die Ursache liegt nicht ferne und ist in dem gleichzeitig durch einen Kuttenberger Meister ausgeführten Sanctuarium der Dreifaltigkeitskirche zu suchen: bei diesen rivalisirenden Arbeiten wollte nur der Einheimische den Fremden überbieten und dieser umgekehrt den erstern verdunkeln, über welchen Bestrebungen einer grössere Missgriffe als der andere beging. Jedoch mag auch diese Arbeit Raysek's durch spätere Umstellung gelitten haben, da erst im vorigen Jahrhunderte die Kirche noch einmal abgebrannt ist. Die am Sacramentshäuschen vorkommenden Gatterwerke sind Meisterstücke der Schmiedearbeit, von welcher sich verhältnissmässig äusserst wenige Proben im Lande erhalten haben.





(Fig. 64.)

Der Bau der Ganger Kirche wird nach allgemeiner Sage gleichfalls dem Raysek zugeschrieben. Die vielen Zerstörungen, welche dieses Gebäude, das ursprünglich in Schiffe eingetheilt war, betroffen haben, machen jedes Urtheil unmöglich. Da die Kirche zwischen 1490 und 1512 erbaut wurde, so scheint die Sage unbegründet, auch der am Thurme befindliche Haupteingang deutet bei aller Einfachheit auf den angezeigten Ursprung.

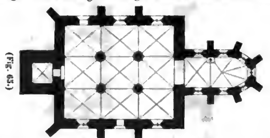
X.

Die Kirche der heil. Dreifaltigkeit in Kuttenberg.

Eine Viertelstunde südlich von der Stadt erhebt sich auf einsamem Hügel ein von einem Friedhofe umgebenes Kirchlein, der heil. Dreieinigkeit geweiht, welches zwar schon 1417 gegründet worden sein soll, das aber in seiner jetzigen Form gänzlich von Johann Smissek v. Wrchowist zwischen 1488 und 1504 erbaut wurde. Zwei über den Seitenaltären befindliche, mit dem Wappen der Herren von Wrchowist geschmückte Tafeln enthalten nebst obigem Gründungsjahre die Inschrift, dass im Jahre 1504 die Kirche durch den Bischof Philipp von Sidon eingeweiht worden sei.

Das hallenförmige Schiff besteht aus einem Rechteck von 44′ Länge und 38′ Breite, welches durch vier Säulen in neun gleiche, beinahe quadratische Felder (Gewölbekappen) eingetheilt wird. Der an der Westseite befindliche Thurm enthält die Sacristei im Erdgeschosse; in seinen Obertheil konnte man ehemals nur mittelst einer Leiter gelangen. Der Chor besteht aus zwei Gewölbsabtheilungen, ist 13′ im Lichten breit und 26′ lang.

Der Grundriss Fig. 65 verdient wegen seiner Regelmässigkeit Beachtung; die ungewöhnlich schlanken Pfeiler,



(Fig. 65.)

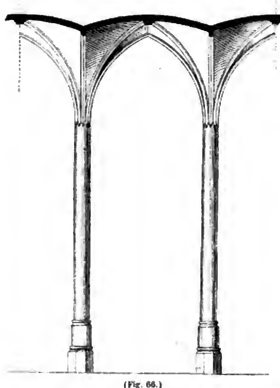
welche bei einer Höhe von 27′ nur 1′ 6″ stark sind und dabei aus einem einzigen Werkstücke bestehen, wetteifern mit denen der Marienkirche um den Vorrang in Bezug auf leichte Construction. Die Gewölberippen entspringen ohne Vermittlung eines Capitäls aus der Säulenfläche, wie der Querschnitt Fig. 66 erkennen lässt.

Die willkürliche Verlängerung des Chorpolygons findet man in vielen kleinen Landkirchen angewandt, wenn der Altarraum mehr Grösse erforderte, als der regelmässige Abschluss gewährt hätte. Hier war es nothwendig, den Chor zu verlängern, weil darin das schon bei der Ganger Kirche erwähnte Sacramentshäuschen aufgestellt werden sollte.

Dieser Schrein ist 22′ 3″ hoch, wogegen der in Gang befindliche 21′ 6″ misst. Die beinahe gleichen räumlichen Verhältnisse der beiden Kirchen haben die Einhaltung dieser fast gleichen Maasse vorgeschrieben und das wetteifernde Bestreben der Künstler erhöht.

Raysek scheint seine Arbeit später begonnen und von der seines Mitstrebenden Kunde gehabt zu haben. In-

dem er nun dessen Fehler (den abenteuerlich gewundenen Säulenfuss) blossstellen und seine eigene Überlegenheit



(Fig. 66.)

durch reinere Formen beweisen wollte, verfiel er in Schwerfälligkeit und Nüchternheit.

Der Kuttenberger Meister dagegen, welcher das Sanctuarium der Dreifaltigkeitskirche fertigte, war ein tüchtiger Steinmetz der alten Schule und machte am Obertheil wieder gut, was er am Sockel verbrochen. Abgesehen von dem widersinnigen Säulenschafte, dessen an eine quadratische Säule angelehnte Stabwerke durchaus keine Windung zulassen, muss man diesem Sacramenthäuschen unbedingt den Vorzug vor dem in Gang befindlichen einräumen, und dasselbe von der Ausladung an bis zur Spitze als consequent durchgeführte Arbeit bezeichnen.

Die Ausladung wie die hierin vorkommenden Laubornamente verrathen grosse Verwandtschaft mit den am steinernen Hause vorkommenden derartigen Theile und lassen kaum einen Zweifel, dass der Baumeister des steinernen Hauses Verfertiger des in Rede stehenden Sanctuariums gewesen sei.

Als besondere Merkwürdigkeit verdient der Dachstuhl der Dreieinigkeitskirche genannt zu werden, welcher noch der ursprüngliche, im fünfzehnten Jahrhundert aufgestellte, verblieben ist: ein stehender Stuhl mit auffallend schwachem Gehölze und eigenthümlichen Verbindungen. Neben dem südlichen Eingange bemerkt man den Grabstein des Stifters, Herrn Johann von Wrchowist, der *„Exstructor hujus ecclesiae honoris sanctissime Trinitatis“* genannt wird: die Jahreszahl lässt sich nicht genau erkennen.

An der Ostseite des Schiffes fehlen die beiden schiefen Strebepfeiler, sonst ist das aus Bruchsteinen errichtete Bauwerk wohl erhalten und dürfte die kleinste aller existirenden Hallenkirchen sein.

XI.

Das steinerne Haus [1]).

Im Jahre 1506 übersiedelte Philipp de vila nova, Bischof von Sidon, ein Italiener aus vornehmem Geschlechte, von Prag, wo er sich seit 1504 aufgehalten hatte, nach Kuttenberg, um daselbst die bischöflichen Functionen auszuüben. Er ward feierlich empfangen und von der Bürgerschaft in ein für ihn angekauftes Haus eingeführt. Als dieses bald nachher abbrannte, erwarb man ihm ein zweites, welches gegenwärtig das steinerne Haus (Kamený dum) oder auch das Bischofshaus genannt wird.

Nächst der St. Barbarakirche ist es dieses Gebäude, welches wegen seiner malerischen Form und seiner kirchengeschichtlichen Erinnerungen allgemeine Würdigung gefunden hat und wiederholt abgebildet und beschrieben worden ist. Wahrscheinlich haben wir hier eines der alten Patrizierhäuser vor uns, deren Kuttenberg eine ziemliche Anzahl besass.

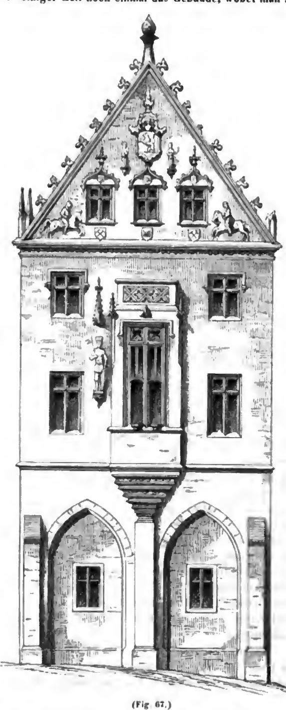
Gegenwärtig dient das Gebäude, welches trotz vieler Änderungen und Flickereien am Äusseren den alten Charakter ziemlich unverändert bewahrt hat, als Rathhaus, nachdem es lange Zeit zu Miethwohnungen eingerichtet gewesen war.

Die gegen Osten gerichtete Façade (Fig. 67) bietet noch immer hohes Interesse und kann einigermassen als Ersatz gelten für das abgebrannte alte Rathhaus. Eine offene, durch zwei Bogen gebildete Halle, welche erst im Anfange dieses Jahrhunderts zugebaut wurde, zierte einst den Unterbau und setzte sich als Laubengang längs der Strasse fort. Die Form selbst ist noch ersichtlich, da der Bogen und Strebepfeiler über das neue Zwischenmauerwerk vortreten; der Mittelpfeiler ist zugleich Träger eines prachtvollen Erkers, der Fig. 68 im grösseren Massstabe gezeichnet ist.

Die Detaillirungen Fig. 69, 70, 71 und 72 enthalten das Profil des Haupterkerfensters, die an der Ausladung vorkommenden Laubwerke und das Ausladungsprofil dieses auch in technischer Beziehung sehr bemerkenswerthen Vorbaues, dessen Frontseite aus einem einzigen Werkstücke besteht. An der Richtigkeit dieser Angabe zweifelnd,

[1]) Ein sehr interessanter Aufsatz über das steinerne Haus und das kirchliche Wirken des Bischofs Philipp von Sidon findet sich in den Österreichischen Blättern von Schmiedl, Nr. 78, Jahrg. 1845, und hat Herrn Professor E. Wocel zum Verfasser. Auch das allgemein bekannte Städtewerk von L. Lange bringt eine Abbildung und Beschreibung dieses Gegenstandes.

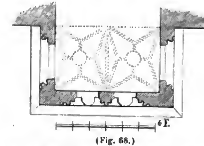
untersuchte der Verfasser mit mehreren Kunstverständigen vor einiger Zeit noch einmal das Gebäude, wobei man sich



(Fig. 67.)

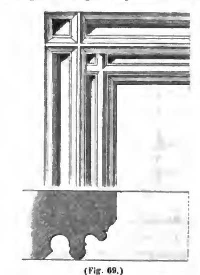
überzeugte, dass die Vorderseite dieses Erkers aus einer 19′ hohen und 9′ breiten Sandsteinplatte bestehe: ein Werkstück, deren man an mittelalterlichen Bauten wenige findet.

Die Bezeichnung „steinernes Haus" scheint sich von diesem Erkerstücke herzuschreiben, denn die Herstellung grosser Häuser aus Quadern war in Kuttenberg keine so auffallende Sache, dass man aus diesem Grunde irgend eines mit diesem Sondernamen ausgezeichnet hätte.



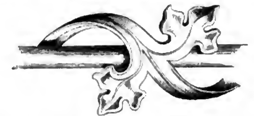
(Fig. 68.)

Das Innere des Hauses wurde im Verlaufe der Adaptirungsbauten ganz und gar umgestaltet und das Erdge-



(Fig. 69.)

schoss, wo sich ehemals die bischöfliche Hauscapelle befand, ist nun zu Kanzleien eingerichtet. Das alte Pracht-



(Fig. 70.)

gemach im ersten Stocke dient zum Rathhaussaale, wurde aber mit einer Zwischendecke durchzogen, so dass nur die



(Fig. 71.)

Erkercapelle die ehemalige Höhe behielt. An den beiden Schlusssteinen des feingezeichneten Erkergewölbes sind das Agnus Dei und der Kopf des heil. Johannes des Täufers angebracht, letzterer von ungewöhnlich sorgfältiger Durch-

bildung. Sonst haben sich im Innern keine bemerkenswerthen Bautheile erhalten, dagegen zeichnet sich die Façade durch einen seltenen Schmuck von Sculpturen aus, welche ehemals einen zusammenhängenden Cyklus bildeten.


(Fig. 72.)

Zunächst sind es zwei Seitenfiguren, welche aus den Ecken des Giebelfeldes gar wunderbarlich hervorspringen und an ein Turnier erinnern. Wer hier dargestellt ist, bleibt ungewiss: man will die Könige Podiebrad und Wladislaw II. erkennen, was manche Wahrscheinlichkeit für sich hätte; denn die Sitte, erhabene und berühmte Personen als Reiterstandbilder an Gebäuden aufzustellen, war im ganzen Mittelalter sehr verbreitet [1]).

Die Reiter sind in halb erhabener Arbeit beinahe lebensgross ausgeführt und verrathen einen tüchtigen Zeichner, der sich im beschränkten Raume geschickt zu helfen wusste und Thiere mit ungemeiner Naturwahrheit darzustellen verstand. Die Köpfe der geharnischten Figuren sind so verwittert und überkleckst, dass man nicht erkennt, ob die dargestellten Personen jung oder alt seien, dagegen ist die mit Federn geschmückte Mütze des einen noch kenntlich. Über und unter den drei Giebelfenstern sind Wappenschilde angebracht, und zwar an den Nebenfenstern die beiden Spitzhämmer (das alte Stadtwappen) und ein Adler; die Mittelschilder aber, welche entweder das Wappen der Erbauer oder des Bischofs Philipp enthielten, scheinen mit Absicht zerstört worden zu sein. Oberhalb der Mittelfenster befinden sich die Figuren von Adam und Eva, zwischen denen ein neues barockes Wappenschild mit dem böhmischen Löwen zu erblicken ist, das jetzt die Giebelspitze ausfüllt. Dieses von Stuccaturarbeit hergestellte Wappen ist zum Theile herabgefallen, so dass man die alten darunter befindlichen Bildwerke wieder zu errathen vermag.

Es war einst der Sündenfall in der Giebelspitze dargestellt: Adam und Eva standen unter dem Baume, an welchem sich die Schlange hinaufwand. Darüber thronte Gott Vater auf der Weltkugel, welche von zwei Engeln getragen ward. Mit Hilfe eines guten Glases kann man bei sorgfältiger Betrachtung von dieser ganzen Vorstellung Bruchstücke finden, die unter den neueren Stuccaturen durchblicken. Wenn sich nun die obere Gruppe wieder zusammenfinden lässt, bleiben die Beziehungen der Reiterbilder zu derselben unergründet.

Auch in den aus Bestien und Laubwerken gebildeten Ornamenten des Hauptgesimses will man Anspielungen auf damalige Ereignisse erblicken: allein diese Art von Decoration, die allerdings in Böhmen an keinem zweiten Orte vorkommt, findet sich nicht selten an deutschen Bauwerken, ohne etwas anderes, als die vorherrschende Lust an solchen Gestaltungen auszudrücken.

Dass der Erbauer des Hauses oder die Familie, der es gehörte, nirgends genannt wird, scheint nahezu unbegreiflich; denn nach dem Charakter des Ganzen konnte der Bau nicht lange vorher vollendet worden sein, ehe die Stadt das Gebäude ankaufte. Der Kauf geschah im Herbste 1506, wie aus der Lebensgeschichte des erwähnten Bischofes Philipp hervorgeht, und es müsste demnach der Bau, ehe er in die zweite Hand übergehen konnte, bereits einige Zeit bestanden haben [1]). In Anbetracht dieser Thatsachen darf die Bauzeit um 1470 angenommen werden, denn bei der reichen plastischen Ausstattung und sorgfältigen Ausführung konnte das Gebäude unter 25 Jahren nicht vollendet worden sein.

Vielleicht haben wir hier einen Bau des aus den Unterhandlungen mit Raysek bekannten Meisters Blažek vor uns, der nach allem zu schliessen, der angesehenste unter den Kuttenberger Meistern gewesen zu sein scheint.

Die Verwandtschaft zwischen dem steinernen Hause und dem Sanctuarium der Dreieinigkeitskirche ist bereits erwähnt worden, namentlich sind es einige Ornamente, wie Fig. 70 und 71, welche sogar den gleichen Meisselansatz erkennen lassen. Auch die im alten Burggebäude vorkommenden erotischen Figurengruppen stehen in nahem Bezuge zu den plastischen Gebilden des steinernen Hauses und es stimmt sonderbar überein, dass überall die architektonische Gliederung eine gewisse Härte und Geradlinigkeit, die figürliche Behandlung aber Fülle und Leben zeigen.

XII.

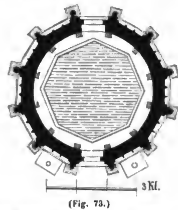
Der Stadtbrunnen.

Die Jahrzahl 1497, welche mehrmals in diesem Bauwerke vorkommt, enthält eigentlich alles, was sich über seine Geschichte auffinden lässt. Das Gebäude vertritt die Stelle des römischen Wassercastells, indem es ein Bassin enthält, woraus alle übrigen Brunnen der Stadt gespeist werden: die Quelle aber, welche das Bassin füllt, wird aus ziemlicher Entfernung beigeleitet, das einzige Trinkwasser der Stadt.

[1]) Siehe: Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Domes von Cöln, zweite Aufl. S. 79.

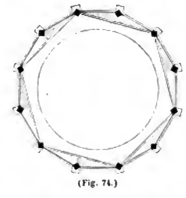
[1]) Bischof Philipp von Sidon, welchen man gewöhnlich als utraquistischen Bischof bezeichnet, kam im Jahre 1504 aus Mitleiden mit dem unter dem Interdicte seufzenden Lande nach Prag, begab sich später nach Kuttenberg und starb nach vielen Drangsalen im steinernen Hause am 20. October 1507.

Ein reguläres Zwölfeck mit kleinen, an den Ecken vorspringenden Strebepfeilern bildet den Grundriss Fig. 73,



(Fig. 73.)

dessen äusserer Durchmesser 28' beträgt, während die mittlere Höhe dermalen nicht mehr als 11 Fuss einhält. Die Höhe war einst viel beträchtlicher, denn es war ein zweites Stockwerk aufgesetzt, dessen Grundform sich vollständig in dem Ansatze oberhalb des Gesimses erhalten hat, wie aus Fig. 74, dem oberen Grundrisse, zu ersehen



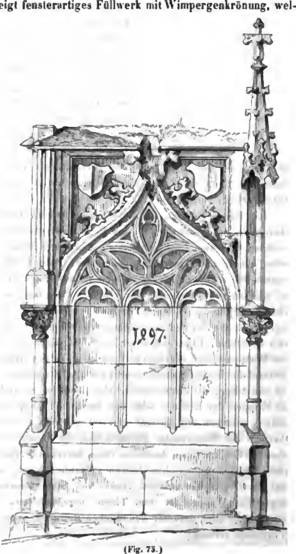
(Fig. 74.)

ist. Zwischen den zwölf Eckfialen erhob sich ein sechsseitiger Aufbau oder wenigstens eine Gallerie, welche je eine Fiale überspringend, das Dachwerk getragen hat.

Es ist möglich, dass das Gebäude niemals vollendet worden sei; in keinem Falle aber war die zwölfseitige hohe Bedeckung, welche von dem gegenwärtigen flachen Dache bestanden hat, ursprünglich und plangemäss. Nach genauer Untersuchung wollte sich mit ziemlicher Sicherheit herausstellen, dass ehemals innerhalb auf dem Rande des Bassins sechs Pfeiler aufstanden, welche correspondirend mit den sechs freistehenden Fialen des oberen Grundrisses eine erhöhte Laterne trugen. Die gegenwärtigen Thüren mit den darüber befindlichen Fenstern wurden erst vor etwa 60 Jahren in eben so geschmackloser wie unzweckmässiger Weise eingebrochen; auch das jetzige Bassin schreibt sich aus neuester Zeit.

Wie man in Kuttenberg und der Umgegend alle alten Bauwerke gut oder übel dem Raysek zuschreibt, wird auch sein Name mit dem Stadtbrunnen und dem steinernen Hause in Verbindung gebracht; obwohl des Meisters Art und Weise nicht im entferntesten an seine Theilnahme denken lassen. Vielmehr erkennen wir in den Gliederwerken und Ornamenten des Brunnenhauses die Hand wieder, welche den reichornamentirten Erker der alten Burg (Fig. 27) ausgearbeitet hat. Wir werden derselben Manier noch einmal begegnen in dem Thurmgemache des ehemaligen Münsterberg'schen Hauses.

Der Aufriss, von welchen Fig. 75 eine Seite gibt, zeigt fensterartiges Füllwerk mit Wimpergenkrönung, wel-



(Fig. 75.)

ches an den Ecken mit decorirten Strebepfeilern eingefasst ist. Sechs von diesen Strebepfeilern trugen einst Figuren, deren Nischen und Baldachine erhalten blieben, die sechs anderen aber hielten eine bedeutendere Höhe ein und scheinen in der angedeuteten Weise mit dem Oberbau in Verbindung gestanden zu sein. Der Profilriss, Fig. 76 in grösserem Massstabe gezeichnet, bestätiget die sorgfältige und zierliche Durchbildung aller Einzelheiten und lässt im Vergleiche mit den anderweitigen Bauten

keinen Zweifel, dass das Werk von einem einheimischen Meister gefertigt worden sei.

Der schöne bronzene Wasserspeier darf nicht übersehen werden: ein wohlmodellirter Drache, von welchem unentschieden bleibt, ob er in Kuttenberg gegossen wurde. Der zweite gegenüberstehende ist dem alten nachgegossen, aber nur aus Messing.

Das ganze Brunnengebäude, gewöhnlich der Röhrkasten genannt, befindet sich schon seit langer Zeit im schadhaftesten Zustande und droht auseinander zu fallen, wenn nicht bald eine gründliche Restauration vorgenommen wird. Bei der ununterbrochenen inneren und äusseren Feuchtigkeit haben die Quadern im höchsten Grade gelitten, da der hiesige Sandstein ohnehin von der Nässe leicht angegriffen wird: es befindet sich gegenwärtig kein einziger gesunder Stein am ganzen Röhrkasten, dessen Ecken und Grundsteine allenthalben ausgewichen sind. Es gereicht daher dem Verfasser zum besonderen Vergnügen, die Nachricht beibringen zu dürfen, dass die plangemässe Reparatur von Seiten der Stadt beschlossen worden ist.

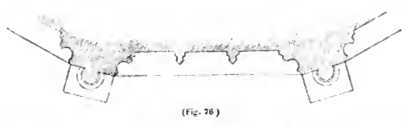
XIII.

Das Thurmgemach im ehemaligen Fürstenhause.

Die Söhne des Königs Podiebrad, welche den Titel Fürsten von Münsterberg führten, scheinen sich in hiesiger Gegend besonders gefallen zu haben, und besassen sowohl in Kolin wie in Kuttenberg grosse Häuser. Fürst Heinrich, der muthmassliche Erbauer des dem alten Kuttenberger Rathhause gegenüber liegenden Münsterberg'schen Gebäudes, scheint sich mit grosser Vorliebe physikalischen und astronomischen Untersuchungen, vielleicht auch der Alchymisterei hingegeben zu haben und liess zu diesem Behufe ein besonderes Laboratorium in dem an seinem Hause angebauten Thurme einrichten. Das Haus, gegenwärtig im Besitze des Herrn Fabrikanten Breier, ist modernisirt worden, der Thurm aber mit dem alten Laboratorium hat sich erhalten und zwar das Innere ohne die mindeste Änderung.

Das in Rede stehende Thurmgemach bildet im Grunde ein regelmässiges Quadrat von 12 Fuss lichter Weite, das nur auf einer Seite mit dem Wohnhause zusammenhängt, während der Thurm auf drei Seiten frei steht. Das mit fürstlicher Pracht ausgestattete Gemach ist mit einem Kugelgewölbe bedeckt und bis in den Scheitelpunkt 18' hoch: drei mit Stabwerken geschmückte Fenster erhellen den Raum, dessen senkrechte Wände ohne Decoration blieben, während das Gewölbe einen ausserordentlichen, durch Vergoldungen und Farbenschmuck gehobenen Ornamentenreichthum entfaltet. Auf jeder der vier Eckconsolen entspringen zwei Rippen, welche sich durchschneidend den unteren Theil der Wölbung mit acht Halbkreisen umspannen. Aus den Durchschnitts- und Anschlusspunkten entwickeln sich acht herzförmige Masswerke, welche in einen Stern übergehen, als dessen Mittelpunkt das auf dem Schlussstein angebrachte Wappen der Familie Münsterberg prangt.

Das Gewölbe ist sehr regelmässig aus feinem, nicht in hiesiger Gegend gebrochenen Sandstein construirt und



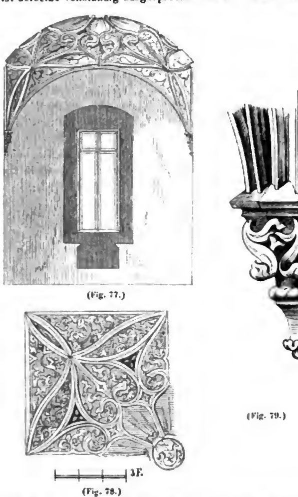
(Fig. 76)

besteht neben den vier Zwickelsteinen und dem Schlussstein aus drei Reihen beinahe gleich grosser Werkstücke, wobei sich die Anordnung der Ornamente oft dem Steinschnitte anbequemt. Die Ausführung aller Theile ist die sorgfältigste, welche man denken kann: die fein modellirten Blattwerke treten hoch erhaben aus dem Grunde hervor und zeigen die mannigfaltigsten Verschlingungen, in jedem Felde abwechselnd. Rings um das Wappenschild, darauf ein halb weisser, halb schwarzer Adler auf goldenem Felde, brechen unter schlangenartig gewundenen Ornamenten Strahlen hervor, die man entweder als Zeichen der hohen Abkunft der Hausbesitzer oder als alchymistische Anspielungen zu deuten hat.

Der Durchschnitt des Gemaches (Fig. 77) und die in Grund gelegte Ornamentirung des Gewölbes (Fig. 78) erklären die künstlerische Bedeutung dieses Gemaches, dessen Ausstattung durch die Abbildung eines Eckcapitäls in Fig. 79 und die Profile in Fig. 80 und 81 näher erläutert wird.

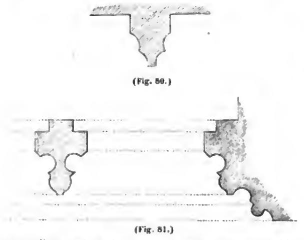
Wenn man diese Capitäle und Laubwerke einigermassen ins Auge fasst, ist es unmöglich, die Ähnlichkeit mit den gleichartigen Bildungen am Stadtbrunnen und dem jüngeren Burgerker zu übersehen: gleiche Lust an Laubverschlingungen, gleiche fleissige und sorgfältige Ausarbeitung beurkunden einen im kleineren Genre unübertrefflichen Meister, dessen mittlere Thätigkeit um das Jahr 1480 anzunehmen wäre. In diese Zeit dürfte die Erbauung des besprochenen Hauses fallen, nämlich in die ersten Regierungsjahre Wladislaw II., als die Herren von Münsterberg, königliche Prinzen, sich wohl für einige Zeit aus der Hauptstadt zurückziehen und ihren Wohnsitz in der zweiten Stadt des Landes nehmen mochten.

Was den Zweck des Thurmgemaches anbelangt, so ist derselbe vollständig ausgesprochen. An der einen Wand



(Fig. 77.) (Fig. 78.) (Fig. 79.)

befindet sich in der Höhe von 4 Fuss ein kleiner Kamin mit nur 3 Zoll weitem Schornstein, um Versuche mit Feuer



(Fig. 80.) (Fig. 81.)

anzustellen; anderweitig ist ein kleiner Ausguss mit Rinne zur Abführung gebrauchter Flüssigkeiten angebracht. Der deutlichste Beweis aber, dass das Gemach zu wissenschaftlichen Zwecken erbaut und eingerichtet wurde, ergibt sich aus vier, in den Gewölberippen eingelassenen und organisch mit der Ornamentirung verbundenen eisernen Haken, welche bestimmt waren, Instrumente in der Schwebe zu erhalten. Die Reste von seidenen Schnüren, welche einst die Instrumente oder Isolatorien trugen, hängen noch an den Haken: sie sind von der Dicke eines Fingers und scheinen roth gewesen zu sein. Der Fussboden besteht theils aus Klinkern, theils aus Sandsteinplatten, welche letztere nach Art eines Andreaskreuzes durch die Diagonalen des Zimmers gelegt sind.

Ob die Erzählung, dass Tycho de Brahe in diesem Zimmer Beobachtungen angestellt habe, irgend begründet sei, mag hier unerörtert bleiben. Tycho de Brahe hat zwar an mehreren Orten Böhmens, namentlich im Schlosse Benatek (wo die von ihm bestimmte Mittagslinie noch heute zu sehen ist) Beobachtungen und Messungen vorgenommen; allein dass er mit diesem Gemache in Verbindung gebracht wird, scheint auf einer Verwechslung zu beruhen. Einem Astronomen wie Tycho konnte ein Observatorium, dessen Mittagsseite durch den anstossenden Gang verbaut war, durchaus keinen Nutzen gewähren.

Gegenwärtig wird das Thurmzimmer nicht benützt und es scheint überhaupt schon seit Jahrhunderten leer gestanden zu haben, wesshalb alle Theile so wohl erhalten sind als wäre das Ganze erst gestern fertig geworden. Die Farbengebung des Gewölbes, ist zwar frei von späteren Übermalungen geblieben, zeigt aber, dass der Künstler seiner Sache nicht sicher war und vielerlei Proben angestellt hat, bis er seine Arbeit als genügend anerkannte.

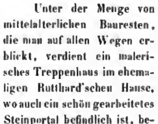
XIV.

Das ehemalige Rathhaus nebst einigen anderen Bauresten.

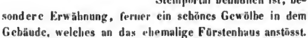
Der 20. August des Jahres 1770 war für Kuttenberg ein höchst unheilvoller Tag, an welchem ein grosser Theil der Stadt durch eine schnell um sich greifende Feuersbrunst eingeäschert wurde. Auch das alterthümliche, durch die darin abgehaltenen Landtage historisch merkwürdige Rathhaus wurde ein Raub der Flammen, sammt seinen Archiven und seinen berühmten Bildwerken. Die in jener Zeit ohnehin aller Erwerbsquellen beraubte Stadt besass keine hinreichenden Mittel, um das bis auf die Umfassungsmauern ausgebrannte Gebäude wieder in Stand zu setzen, und so fasste man den Entschluss, die Ruine gänzlich abzutragen und den Platz zu einem Marktplatze umzugestalten. Eine kurz vor dem Brande (freilich von sehr ungeübter Hand) gefertigte Zeichnung mit der Hauptansicht des Kuttenberger Rathhauses, welche sich im Besitze des Herrn Conservators und Professors Wocel befindet, lässt erkennen, dass dasselbe überreich decorirt war, aber verschiedenen Bauzeiten angehörte. Ein Laubengang umzog das

Erdgeschoss und verschlungene Wimberge krönten die Hauptfenster, wo sich wahrscheinlich der berühmte Saal befand: die ganze Anordnung erinnert einigermassen an den Dogenpalast, jedoch die Detailformen scheinen der allerspätesten Gothik zu entsprechen. Näheres lässt sich aus dieser Zeichnung, die vielleicht nur von einem wandernden Handwerksgesellen gefertigt wurde, nicht entnehmen; es stimmt aber ganz mit dem einzigen erhaltenen Reste des Rathhauses überein. Im Laubengange des Ringplatzes ist an einem Hause eine Säule eingesetzt, welche dem alten Rathhause entstammt und durch ihre eigenthümliche Decoration das Auge jedes Fremden anzieht. Raysek's Manier ist unverkennbar: es sind seine Bogenornamente, seine Polygon- und Eckenbildungen und seine originell harten, malerischen Formen. Die quadratische Base geht, gerade wie an den zu Gang befindlichen Arbeiten, in ein auf die Spitze gestelltes Achteck über, setzt dann in den sehr kurzen runden Säulenschaft um, und geht durch das Ornament wieder in das Achteck und doppelt gestellte Quadrate über (siehe Fig. 82). Bei dem Umstande, dass der Laubengang, mithin der unterste und älteste Theil, sich als Raysek's Arbeit darstellt, ist die späte Bauzeit des Ganzen hinreichend erwiesen, wenn es auch sehr traurig bleibt, dass wir über ein vor 90 Jahren zu Grunde gegangenes künstlerisch und geschichtlich hochwichtiges Denkmal nur dieses Wenige berichten können. Durch den Rathhausbrand zu Kuttenberg haben Kunst und Kunstgeschichte sehr empfindliche Verluste erlitten und die Mangelhaftigkeit der die zweite Bauperiode betreffenden Nachrichten rührt zum grössten Theile von diesem Unglücke her.

(Fig. 82.)



Unter der Menge von mittelalterlichen Bauresten, die man auf allen Wegen erblickt, verdient ein malerisches Treppenhaus im ehemaligen Ruttihard'schen Hause, wo auch ein schön gearbeitetes Steinportal befindlich ist, besondere Erwähnung, ferner ein schönes Gewölbe in dem Gebäude, welches an das ehemalige Fürstenhaus anstösst.





Thüren, Fenster und Portale, zum Theil von schönster Gliederung, hat beinahe jedes Haus aufzuweisen, nicht minder zahlreich sind Figurenblenden und Baldachine.

Bedenkt man, dass erst im Jahre 1823 ein abermaliges Feuer den vierten Theil der Stadt zerstört hat, so kann man sich einen Begriff von der Anzahl kunstmässiger Bauwerke machen, welche Kuttenberg noch am Ende des vorigen Jahrhunderts besass. Gefährlicher aber als Feuersbrünste, Kriege und andere Unfälle bedroht die immer mehr um sich greifende Modernisirungslust in Verbindung mit der ununterbrochenen Zunahme der städtischen Bevölkerung alles Alterthümliche. Es kann kein Zweifel obwalten, dass nach Verlauf von 10 Jahren die meisten, wenn nicht alle der an Privatgebäuden vorkommenden alten Baureste verschwunden sein werden.

XV.

Die Baumeister der Kuttenberger Denkmale.

Ein Schlusswort sei noch den Künstlern und Werkleuten geweiht, welche wir hier kennen gelernt haben, und der Kunstrichtung, welche sich trotz aller untergeordneten Schattirungen geltend macht.

Für die älteste Zeit fehlen die Anhaltspunkte, da uns durch die gänzliche Überarbeitung der Sedletzer Stiftskirche der leitende Faden benommen wurde. In der St. Jakobskirche finden wir die Schule bereits zur Selbstständigkeit herangereift und erkennen schon die meisten der Eigenthümlichkeiten, welche ihr bis zu Ende verblieben sind. Wenn man die Pfeiler der Jakobskirche betrachtet, fällt auf, dass Formen, welche die Kunstforscher gewöhnlich als spätgothische bezeichnen, in Kuttenberg bereits um 1310, also ein volles Jahrhundert früher als in Deutschland, erscheinen. Dabei ist wohl zu beachten, dass diese Formen lange vor dem Eintreffen der beiden französischen Meister Wilhelm von Avignon und Matthias von Arras zur Anwendung gebracht wurden, indem der erstere 1330, der andere erst 1344 nach Böhmen kamen; folglich zu einer Zeit, als die Sedletzer Bauten, die Jakobs- und Marienkirche und der wälsche Hof in ihren Massen bereits vollendet waren [1]).

Als fernere auffallende Thatsache ist zu erwähnen, dass die im Jahre 1406 gegründete Frauenkirche zu Esslingen, abgesehen von der Thurmstellung, eine förmliche

[1]) Das frühzeitige Vorkommen der spätgothischen Masswerkbildungen ist auch den Forschern Kugler und Lübke aufgefallen. Ersterer wollte kurzweg das hohe Alter nicht anerkennen, während Lübke näher eingehend diese Formen der Einwirkung der obigen französischen Meister zuschrieb. Erst die Untersuchung der Kuttenberger Denkmale hat die Daten sichergestellt. Der Hallenbau war in Böhmen eben so allgemein verbreitet, als nur in irgend einem Lande und an Alter dürfte die Koliner Kirche keiner anderweitigen nachstehen, so wie die Jakobskirche von keinem gleichzeitigen Bauwerke übertroffen wird.

Nachbildung der Jakobskirche zu nennen ist, indem sich die beiderseitigen Grundrisse beinahe decken.

An der St. Wenzelscapelle gewahrt man nennenswerthe technische Fortschritte, indem zu gleicher Zeit dem Aussenbau grössere Sorgfalt gewidmet wird. Die angedeuteten Schuleigenthümlichkeiten sprechen sich besonders in harten Profilirungen und flachen Gesimsen aus, während das decorative Element und eine gewisse Vorliebe für das kleine Genre der Baukunst mit Entschiedenheit gepflegt werden.

Der Bau des Koliner Chores und die Gründung der Barbarakirche bewirkten nicht allein keine Änderung dieser angenommenen Richtung, sondern festigten dieselbe vielmehr: Arler's Manier fand einen schon angebahnten Boden und seine glänzenden technischen Kenntnisse waren nur zu sehr geeignet, seiner Sucht zu Künsteleien Eingang zu verschaffen. Indem er eigentlich keine neuen Elemente einführte, verstand er es, die Ausdrucksweise des Volkes zu treffen und hat dadurch tiefer in das Kunstleben Böhmens eingegriffen, als es je einem anderen Künstler gelang. Aus diesem Grunde fühlen wir uns gedrungen, diesem Meister einen besonderen Abschnitt zu widmen.

a) Peter von Gmünd genannt Arler.

Nach dem Tode des ersten Prager Dombaumeisters Mathias (1352) berief Karl IV. zur Fortsetzung des Baues den Peter von Schwäbisch-Gmünd, der damals erst 23 Jahre zählte, nach Prag. Man vermuthet, dass der Kaiser gelegenheitlich eines Aufenthaltes in der Reichsstadt Gmünd grossen Gefallen an der dortigen, durch die beiden Meister Arler erbauten Kirche gefunden, und in Folge dessen den jüngeren derselben, unsern Peter, für den Dombau gewonnen habe. Im Jahre 1356 übernahm Arler die Bauleitung des Prager Domes und vollendete den Chorbau bis zum Jahre 1386; verblieb erster Dombaumeister und wird als solcher urkundlich genannt, als man im Jahre 1392 den ersten Stein zum Langhause des Domgebäudes legte.

Neben seinen Arbeiten als Meister des Domes führte Peter zahlreiche Arbeiten aus, darunter die Prager Brücke und die Karlshofer Bauten. Den Ausbau des Chores zu Kolin übernahm Arler im Auftrage des Kaisers, wie er überhaupt als kaiserlicher Architekt anzusehen ist.

Arler's Kunstrichtung entspricht im Ganzen der schwäbischen Schule und lässt die Verwandtschaft mit den Werken seines Lehrers oder Vetters Heinrich und des älteren (Ulrich) Ensinger unverkennbar durchblicken. Übrigens ist sein Talent weniger ein künstlerisches als constructives, und dieses Sachverhaltes ist sich der Meister auch bewusst: Daher sein Streben nach Künsteleien, sonderbaren Gewölbeconstructionen, flamboyenten Masswerken, überhängenden Knaufen und derlei Seltsamkeiten, mit denen er die Nüchternheit seiner Erfindungsgabe zu überdecken suchte.

Meister Peter gehört zu denjenigen deutschen Künstlern, welche zuerst die streng kirchliche Richtung der Gothik verliessen und ihren Arbeiten den Charakter der Profanarchitectur verliehen. Dabei geschmeidig und hofmännisch, konnte es nicht fehlen, dass Arler ganz und gar den Beifall des Landes, in welches er berufen worden war, erlangte und also auch die Herren des Kuttenberger Rathes für seine Entwürfe zur Barbarakirche gewann.

Arler's Todesjahr ist nicht bekannt: er scheint zu Anfang des XV. Jahrhunderts noch am Leben gewesen zu sein und erfreute sich bei bedeutendem Wohlstande allgemeiner Achtung. Seine Gattin war aus adeligem Stande, Agnes von Bur, und von seinen vier Söhnen betrieben drei das Steinmetzhandwerk, ihrem Vater zur Seite stehend. Auch ein Bruder Peters, mit Namen Michael, nebst dessen Schwiegersohne waren am Dombau beschäftigt. Dass der Name Arler kein Familienname war, ist sichergestellt, und somit ging derselbe auf keines der Familienglieder über, ohne dass jedoch der Name, welchen die Nachkommen unseres Meisters führten, bekannt geworden wäre. Hier drängt sich von selbst die Vermuthung auf, dass die in der Kunstgeschichte vorkommenden bauverständigen „Junker von Prag", über welche seltsamerweise keine näheren Angaben zu finden sind, die Söhne und Verwandten des hochangesehenen Gmündner Meisters gewesen sein mochten.

Dass man den schwäbischen Meister bald zum Polen, bald zum Franzosen oder Bolognesen stempeln will, entbehrt bei unparteiischer Untersuchung aller Begründung, und schreibt sich zunächst von einer Inschrift her, welche sich neben dem im Dome angebrachten Brustbilde Arler's befindet! Diese Schrift lautet:

Petrus . henrici arleri · de polonia magistri de gemunden in sueria secundus magister hujus fabrice quem imperator Karolus IIII adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum hujus ecclesie . et . . . . fuerat, annorum XXIII . et incepit rege anno . dmi MCCCLVI et perfecit chorum istum anno . dmi MCCCLXXXVI quo anno incepit sedilia chori illius . et infra tempus prescriptum etiam incepit et perfecit chorum omnium sanktorum . et rexit pontem multavie. et incepit a fundo chorum in colonya circa albiam.

Die vollkommene Echtheit dieser, wie der neben den anderweitigen Brustbildern befindlichen Inschriften muss um so mehr bezweifelt werden, als in der den Meister Matthias betreffenden Schrift ein falsches Datum des Gründungsjahres angegeben wird und der Name Arler niemals weder vom Meister Peter selbst, noch in den ihn betreffenden Urkunden gebraucht wird: er selbst zeichnet sich Magister *„Petrus de Gemundia Lapicida"* in Colin, wird auf der aus dem Jahre 1396 herrührenden Inschrift über den Prager Dombau mit denselben Worten angeführt und in zahlreichen gleichzeitigen Schriften wohl *„dictus Parler"* aber niemals Arler genannt.

Was aber den Henricus Arler betrifft, der auf obiger Inschrift vorkommt und auf welchen sich das Wort *„polonia"* bezieht, ist es durch unzweifelhafte Daten erwiesen, dass er nicht Peters Vater, sondern sein Zeitgenosse war. Heinrich begab sich im Jahre 1386 in Folge eines von Johann Galeazzo Visconti an ihn ergangenen Rufes nach Mailand, um die Pläne des daselbst zu erbauenden Domes zu entwerfen; betheiligte sich dort an mehreren Arbeiten und liess sich später in Bologna unter dem Namen Enrico di Gamodio nieder. Nun war im Jahre 1386 unser Meister Peter bereits 53 Jahre alt; also konnte Heinrich, der nach diesen Thatsachen zu schliessen, im rüstigen Mannesalter stehen musste, unmöglich Peters Vater sein. Abgesehen von mehreren anderen bedeutenden Irrungen, die an den fraglichen Büstenüberschriften im Prager Dome vorkommen, scheint das Angeführte hinreichend, um die Unzuverlässigkeit derselben darzuthun und man muss bei dem beanstandeten Worte *polonia* um so mehr an einen Irrthum glauben, als Heinrich Arler damals, als diese Schriften aller Wahrscheinlichkeit nach eingemeisselt wurden, in Bologna wohnte.

Die von Peter von Gmund vorgezeichnete oder genauer bestimmte Formenbildung blieb nicht allein in Kuttenberg, sondern in ganz Böhmen massgebend bis zum Ausbruche der Bürgerkriege, nach deren Verlaufe die Meiser Raysek und Benedict von Laun unter ganz veränderten Verhältnissen eine neue Ordnung der Dinge einführten.

b) Matthias Raysek.

Diesem Meister, dem der zweite Abschnitt gewidmet ist, verdankt man die Glanzpartie der S. Barbarakirche und mithin eine der ausserordentlichsten Kunstschöpfungen. Er mochte ungefähr 40 Jahre zählen, als er die Bauleitung der Barbarakirche im Jahre 1489 übernahm; denn 1476 schloss er mit dem Prager Magistrate einen Contract über den zu vollendenden Thurmbau am Königshofe und scheint demgemäss einige Zeit vorher seine Schulstelle aufgegeben zu haben. Als Baccalaureus und Rector der Teynschule konnte er nicht unter 25 Jahren zählen, aber schwerlich mehr als 30, weil man im höheren Lebensalter doch nicht gerne zu einem ganz anderen Fache übergeht.

Die Altstädter Steinmetzzunft, mit welcher Raysek im freundlichsten Verkehr gestanden haben muss, scheint ihn demgemäss schon vor 1476 als Meister aufgenommen zu haben, wogegen die auf dem Hradschin bestehende Zunft oder Dombauhütte in ihm nur den Dilettanten erblicken wollte.

Auf den Standpunkt, welchen dieser Meister als Künstler einnimmt, hat er sich erst im Verlaufe seiner zu Kuttenberg ausgeführten Arbeiten erhoben und er scheint, nachdem er sich in dieser Stadt niedergelassen, derselben seine ganze Thätigkeit geweiht zu haben.

Wie die Meister der italienischen und spanischen Gothik, hielt Raysek ausschliesslich das malerische Element fest und behandelte dieses mit hoher Meisterschaft: systematische Formenentwicklung, constructive Nothwendigkeit und Stylmässigkeit waren ihm völlig fremde Dinge und von diesem Standpunkte darf man seine Leistungen nicht beurtheilen. Aber er hat ein gesundes Auge, Poesie und einen urkräftigen Formensinn, mit welchem er jedes Ding auf den rechten Fleck zu stellen weiss.

Raysek ist eine echte Künstlernatur durch und durch, wenn er auch nicht correct zeichnet und seine Detaillirung nicht einmal gothisch genannt werden kann: dabei Autodidakt, folglich ein abgeschlossener, der Geselligkeit wenig zugänglicher Mann.

Wie und woher er seine Bildung geholt, bleibt ein Räthsel; seine Formen greifen manchmal in die englische, öfter noch in die spanische Gothik hinüber, immer aber bleibt er originell in der Behandlung der Massen. Da unser Meister, so weit seine Lebensgeschichte bekannt ist, keine Reisen gemacht zu haben scheint, darf angenommen werden, dass ihm durch den Verkehr, welchen die böhmischen Utraquisten mit den Anhängern Wiclef's unterhielten, Gelegenheit geboten wurde, Pläne der damals in England ausgeführten Bauwerke zu studiren.

Raysek hat keinen Schüler oder Nachahmer gefunden und scheint in Kuttenberg, wie sich aus vielen Umständen schliessen lässt, sehr allein gestanden zu haben. Über seine Verhältnisse, Familie und seinen Tod ist nicht das mindeste bekannt: dass er im Jahre 1502 in Gang beschäftigt war, wird durch eine in Sedletz vorfindliche Rechnung (Abschrift) bestätigt. Die Sage verlegt seinen Tod in das Jahr 1505, womit auch die im folgenden Jahre eintretende Bausistirung der Barbarakirche und die Wahl eines neuen Bauleiters übereinstimmen.

Über den Eindruck, den die St. Barbarakirche hervorruft, habe ich viele und gewichtige Stimmen gehört und war oft Zeuge der fast übernatürlichen Kraft, welche aus diesem Steingebilde spricht:

„Regelmässig ist's nicht, aber unerhört schön, mährchenhaft!" rief jeder von den Künstlern aus, welche ich während meines langen Aufenthaltes in Kuttenberg Abends um die Chorseite des Domes herumführte.

Raysek's Manier ist weniger spätgothisch als willkürlich: er gebraucht meist einfachere Motive als seine Zeitgenossen, aber in der Zusammenstellung erlaubt er sich alle nur denkbaren Freiheiten. In Bezug auf Gesammtanordnung hielt er beim Bau der St. Barbarakirche an dem alten Plane und der Tradition fest: dagegen vermeidet er in den Attributen jede Erinnerung an den Katholicismus. Unter den vielen Steinbildern, die an seinem Chorbau angebracht sind, befinden sich die heilige Barbara als Patronin der Stadt mehrere Male, dann St. Wenzel, Paulus, verschiedene Apostel, das Stadtwappen, König Podiebrad u. s. w.,

aber nicht ein einziges Marienbild. An den vielen Schlusssteinen der Gewölbe sind Christus und die Evangelisten, dann aber nur protestantische Anspielungen angebracht. Die Kanzel in Gang, an deren Aufgang St. Paulus mit gezücktem Schwerte Wache hält, darf nicht minder als Demonstration angesehen werden, wie die allzuschmale Treppe. Wenn Raysek seine religiösen Ansichten nur durch Embleme und Negationen ausdrückt, erkennen wir an seinen Nachfolgern das entschiedenste Streben, den gesammten Kirchenbau im Sinne der neuen Glaubensrichtung umzuwandeln.

c) Benedict v. Laun.

Dieser dritte der mit Namen bekannten Baumeister, welche in Kuttenberg gewirkt haben, war es, der mit der Tradition vollkommen brach und ein neues Kirchenbausystem aufzustellen sich bestrebte. Im Jahre 1451 zu Laun bei Teplitz geboren, scheint er sich grösstentheils auf Reisen ausgebildet zu haben und wurde bald nach dem Regierungsantritte Wladislaw II. zum Schlossbaumeister ernannt. Er entwarf die Pläne zum Neubau der königlichen Residenz auf dem Hradschin und führte diesen ungeheueren Bau zwischen 1484 und 1511 glücklich zu Ende. Von diesen Bauten hat sich nur ein kleiner Theil erhalten: der sogenannte Wladislaw'sche Saal mit der anstossenden Partie, welche schon ums Jahr 1502 vollendet wurden. Nach dem Tode des Königs Wladislaw (1516) zog sich Benesch in seine Vaterstadt Laun zurück, wo er 1520 den Bau der dortigen St. Nikolauskirche begann und innerhalb 8 Jahren zu Stande brachte. Gleichzeitig mit dieser Arbeit erbaute er die bewunderungswürdige Dechanteikirche in Brüx und dehnte seine Thätigkeit über das ganze nördliche Böhmen aus. Sein Aufenthalt in Kuttenberg konnte daher nur je von kurzer Dauer gewesen sein, wesshalb man ihn für die an der Barbarakirche vorkommende nachlässige Ausführung nicht verantwortlich machen kann.

Dagegen ging Meister Benesch selbst sehr bewusst zu Werke, als er die Umwandlung dieser Kirche bewerkstelligte. Den Plan, welchen er bei Einrichtung des Hallen- oder vielmehr Logenbaues vor Augen hatte (nämlich ein Bethaus für den neuen Gottesdienst, bei welchem die Predigt als Hauptbestandtheil galt, herzustellen), hat er in allen seinen kirchlichen Bauten festgehalten und in den Kirchen zu Laun und Brüx, namentlich in letzterer, noch weiter ausgebildet. In der Kirche zu Brüx umziehen die Logen schon in der Höhe von 20 Fuss den ganzen Raum (auch den Chor), wobei dem Grundrisse beinahe solche Breiten- und Längenverhältnisse gegeben sind, wie der St. Barbarakirche.

Man würde daher sehr irren, wenn man den durch Benesch in letztgenannter Kirche bewerkstelligten Hallenbau als ein Ergebniss persönlichen Geschmackes oder der Nothwendigkeit ansehen wollte, wenn auch diese Factoren mitgewirkt haben mögen.

Benedict von Laun entfernte sich vom Wesen und Geiste der gothischen Kunst unendlich mehr als Raysek, näherte sich aber in mancher Beziehung wieder dem Arler, und zwar schon aus dem Grunde, weil er, wie dieser mehr Techniker als Künstler war.

Die Formendurchbildung des Meisters Benesch erscheint durchaus mager und nüchtern: dagegen ist er in der Zusammenstellung glücklich und versteht einen harmonischen Gesammteindruck zu erzielen. Wo möglich, gliedert er sehr reich und entfaltet in dem Netzwerk der Gewölbe die ganze Pracht des Tudorstyles, welchen er, wie man nach dem Innern der Brüxer Kirche urtheilen darf, in England selbst kennen zu lernen Gelegenheit hatte.

Die Marienkirche in Kuttenberg, das einfachste und feingefühlteste aller Werke des Meisters, zeigt dennoch gedrückte anglisirende Spitzbogen und übergreifende Wölbungen.

Benedict von Laun starb 1531 im Alter von 80 Jahren in seiner Vaterstadt und liegt in der von ihm erbauten Nikolaikirche begraben.

Von den vielen Schülern, welche er gebildet, gelangte keiner zu höherer Bedeutung: der hereinbrechende Renaissancestyl, Kriege und die reformatorischen Tendenzen des Jahrhunderts beschleunigten hier wie anderwärts den Verfall der christlich mittelalterlichen Kunst, und die Anhänger der alten Schule verloren sich unbemerkt.

d) Die Kuttenberger Meister.

Über der Kunstgeschichte Kuttenbergs waltet ein eigener Unstern, indem man es bald mit leeren Namen, wie Hanns, Blazek, Mikulas u. s. w. zu thun hat, welche in keinerlei Weise mit einem der bestehenden Werke in Verbindung gebracht werden können; dann wieder mit Kunstgebilden, über deren Urheber auch nicht die mindeste Notiz aufgefunden werden kann. Ohne uns in Vermuthungen über die nicht mehr bestimmbaren Namen und deren Träger ergehen zu wollen, lernten wir in den beschriebenen Bauwerken der zweiten Periode einige Talente erkennen, deren Verhältniss zu den Meistern Raysek und Benesch in Betrachtung gezogen zu werden verdient.

Der älteste dieser spätgothischen Meister scheint der Erbauer des steinernen Hauses zu sein, vor allen anderen ausgezeichnet durch lichtgeschwungene Ornamente und scharfliniirte Gesimse. Die constructive Bravour und Lust zur Decoration steht bei ihm im Vordergrunde und ist auch an einem Wohnhause vollkommen gerechtfertigt; im übrigen scheint er alle Eigenschaften besessen zu haben zu einem tüchtigen Kirchenbaumeister. Dass er selbst Bildhauer war und die vielen an seinen Bauten vorkommenden Sculpturen ausarbeitete, ergibt sich aus deren

Vergleichung. Die am Sanctuarium der Dreieinigkeitskirche befindlichen Thierköpfe zeigen dieselbe Fülle und Sicherheit der Zeichnung, wie die Pferde am steinernen Hause, eben so wie die daselbst und die in der alten Burg vorkommenden Figuren gleiche Behandlung verrathen. In diesem Manne besass Kuttenberg offenbar ein grosses Talent, das zugleich Höheres leisten konnte, wären ihm grössere Aufgaben zugefallen. Dass sich nicht mehr von seinen plastischen Arbeiten erhalten hat, ist besonders zu bedauern, da er nach den erhaltenen Resten als Bildhauer eine sehr hohe Stufe erreicht hatte.

Eine nicht minder anerkennenswerthe Persönlichkeit tritt uns in dem Meister des Brunnens und Thurmgemaches entgegen, der als ausgezeichneter Ornamentist kein anderes Streben zu kennen schien als die zierlichste und sorgfältigste Ausführung. Er steht oben an in seinem Fache und Böhmen hat keinen zweiten Steinmetz aufzuweisen, welcher Laubwerke mit solcher Virtuosität durchzubilden verstand. Ob dieser Meister auch in grossen Constructionen Erfahrung hatte, lässt sich aus seinen Leistungen nicht beurtheilen; wahrscheinlich ist, dass er sich nur mit kleineren Arbeiten befasst habe.

Einen von allen spätgothischen Werken sehr verschiedenen Charakter halten die in der St. Barbarakirche befindlichen Chorstühle ein, als deren Verfertiger Meister Jakob genannt wird. Da wir schon bei Beschreibung dieser Kirche dargethan haben, dass der berühmte Träger dieses Namens einer viel jüngeren Zeit angehöre als die fraglichen Kirchenstühle, muss man entweder zwei verschiedene Meister mit Namen Jakob, oder eine Künstlerfamilie annehmen, welche den Namen erblich fortführt. Das Gestühle selbst bewegt sich in so ungewöhnlich feinen und strengen Linien, wie sie schwerlich ein zweites derartiges Decorationswerk einhalten wird. Vergleichungs- und Anknüpfungspunkte fehlen hier eben so sehr wie bei der in der Marienkirche befindlichen Kanzel: so viel aber steht fest, dass diese beiden Arbeiten nicht von demselben Meister gefertigt sein können; jede aber für sich eine verschwundene Bildhauerschule repräsentire, von welchen sich nur diese vereinzelten Arbeiten erhalten haben.

In Bezug auf Schnitzarbeiten und Kleinarchitectur sind übrigens die Untersuchungen nichts weniger als geschlossen und es dürften hier noch viele und wichtige Funde gemacht werden. In Sacristeien, Rumpelkammern, Dachräumen und anderen solchen Orten liegen noch zahlreiche Überreste alter und späterer Kunstgebilde, die nur einer sorgfältigen Sichtung und Aufstellung bedürften, um manche Lücke der örtlichen Kunstgeschichte ausfüllen zu können. Es könnte aber, wie schon angedeutet, nur Sache eines speciellen historischen oder Alterthumsvereines sein, eine solche Anordnung in entsprechender und nutzbringender Weise einzuleiten: denn erstens erfordert ein solches Unternehmen das Zusammenwirken vieler Kräfte, und zweitens wird das Eigenthumsrecht der einzelnen Besitzer bei Aufstellung in einem öffentlichen Vereinslocale in keiner Weise gefährdet.

Während Architectur und Plastik in Kuttenberg hohen Aufschwung nahmen und sich offenbar der sorgfältigsten Pflege erfreuten, konnte die dritte der Künste, die Malerei, nur kümmerlichen Boden gewinnen und wurde eigentlich ganz vernachlässigt. Die wenigen nennenswerthen alten Bilder, welche sich in Kirchen finden (drei einem Flügelaltare entstammend, an Altdorfer erinnernde Gemälde in der St. Barbarakirche und das schon gelegenheitlich der St. Wenzelscapelle genannt), verrathen süddeutschen Ursprung und gehen, selbst wenn sie hier gefertigt worden sein sollten, als vereinzelte Erscheinungen durchaus keine Gewähr für den Bestand der Malerkunst. In Privathänden befindet sich, wie glaubwürdige und sachkundige Personen versichern, nicht ein einziges Bild, welches einer alten Kunstschule zuzuschreiben wäre, und die übrigen in den Kirchen vorkommenden Altarbilder gehören nicht in die hier besprochene Kunstepoche.

Von dem gegenwärtigen Bestande der Denkmale Kuttenbergs ein möglichst getreues Bild zu geben und den Zusammenhang der Schulen, so weit es das gegebene Materiale ermöglichte, darzulegen, war der gestellte Zweck der vorliegenden Abhandlung, welche bei dem beschränkten Raume dieser Blätter möglichst zusammengedrängt und auf die geringste Anzahl von Abbildungen zurückgeführt werden musste.

Zwei Votivsteine der Grafen von Cilli an der Pfarrkirche zu Spital in Kärnten.

Von Dr. Karlmann Tangl.

(Schluss.)

Auf dem Steine Nr. 1 erscheint auch Christus mit dem Kreuze, wie er mit seiner Linken die zweite knieende Person zu Marien auf dem Throne hinwendet, auf deren Schoss er selbst als Kind sitzt. Diese Idee, auf einem und demselben Bilde neben Christus als Kind auch Christus mit dem Kreuz als Erlöser der Menschen darzustellen, ist zwar naiv, aber dem Mittelalter eigen.

Auf beiden Steinen endlich erscheinen auch die Apostelfürsten Petrus und Paulus, jener durch den Schlüssel, dieser durch das Schwert kenntlich; jeder, wie man auf dem Steine Nr. 1 sehr deutlich sieht, mit der Linken vor der Brust ein grosses Buch haltend, dessen Deckel mit sieben Buckeln beschlagen und mit zwei Zeilen beschrieben ist, die ich aber, wenn sie wirklich eine Inschrift enthielten, nicht mehr entziffern konnte [1]).

[1]) Sie sind auf beiden Steinen in derselben Stellung, nämlich der heil. Paulus rechts vom heil. Petrus dargestellt. Dies erscheint auf dem Steine Nr. 2, wo die Hauptgruppe Maria mit dem Christuskinde ist, ganz gehörig,

Es kann sein, dass die Grafen von Cilli die beiden Apostel blos desshalb, weil sie dieselben besonders verehrt haben mochten, auf beiden Denkmalen darstellen liessen, doch aber bin nicht dieser Ansicht, sondern meine vielmehr, dass auch diese beiden Heiligen Patrone der Kirche zu Spital gewesen und daher als solche ebenfalls auf beiden Basreliefs dargestellt worden seien. Die Geistlichkeit daselbst weiss zwar nichts davon, dass jene Kirche auch zu Ehren der beiden Apostel Peter und Paul geweiht worden sei, aber dies beweist noch nichts gegen meine Vermuthung, da die Kirche zu Spital weder die Urkunde über ihre Gründung, noch jene über ihre Einweihung besitzt. Übrigens ist es ja eine genugsam bekannte Sache, dass Kirchen nur selten zu Ehren eines, sondern gemeiniglich zu Ehren mehrerer Heiligen geweiht, aber gewöhnlich nur nach dem Namen des ersten genannt werden. So konnte auch die Kirche zu Spital zu Ehren der heiligen Jungfrau und Gottesgebärerin Maria und der heiligen Apostel Peter und Paul geweiht worden sein und dennoch nur „die Kirche zu Unserer Lieben Frau“ oder „Maria in den Dörnern“ (oder in den Dornen) heissen.

So viel über die Heiligen und über den Ort, wo jene Votivsteine errichtet wurden. Nur über den letzten Punkt noch eine Bemerkung.

Freiherr von Valvasor in seiner Topographie des Herzogthums Kärnten sagt beim Artikel Spital Folgendes: „1418 am 29. März ist Graf Friedrich von Ortenburg, der letzte dieses Namens, zu Spital bei seinen Eltern in der Pfarrkirche, die sie gestiftet und gebaut haben, begraben worden.“

Gegen die Richtigkeit dieser Angabe Valvasor's, der überhaupt nicht ganz verlässlich ist [1]), dass Graf Friedrich in der *Pfarrkirche* begraben worden sei, erhebt sich zwar das gegründete Bedenken, dass die älteren Grafen von Ortenburg urkundlich ihre Begräbnissstätte nur in der Spitalskirche hatten; immerhin aber wäre es möglich, dass Graf Albert II., Friedrich's Grossvater, der mit seinen Brüdern die Pfarrkirche erbaut hatte, die Anordnung getroffen hätte, nicht in der Spitalskirche, sondern in der Pfarrkirche begraben zu werden und dass seinem Beispiele sein Sohn Otto VI., so wie auch sein Enkel Friedrich IV. gefolgt wären.

Wenn nun dem wirklich so wäre, das ist, wenn Graf Friedrich wirklich in der Pfarrkirche begraben worden wäre, so hätten die Grafen von Cilli wohl einen wichtigen Grund mehr gehabt, gerade an dieser Kirche ihre Votivtafeln anzubringen. Es war in diesem Fall ein Act besonderer Pietät gegen ihren Anverwandten und Wohlthäter.

Wir gehen nun über zur Besprechung der gelobenden Personen, ihrer Begleiter und des Beiwerkes und beginnen hiebei mit dem Steine Nr. 1, der uns hiezu die nöthigen Anhaltspunkte bietet.

Stein Nr. 1.

Als die Hauptfigur ausser den Heiligen erkennt man auf den ersten Blick diejenige, welche etwas vorgeneigt links von der Mutter Gottes steht und die vor dieser knieenden Figur mit den Händen an den Schultern berührt, um sie zu jener und dem Christuskinde hinzuwenden. Es ist dies nach meinem Dafürhalten Graf Hermann II. von Cilli, in voller, offenbar glänzender Rüstung, wie sie nicht nur im Kriege, sondern auch bei hohen Festlichkeiten üblich war, mit einem auffallend langen Schwerte, doch unbedeckten Hauptes, denn er steht ja vor der Himmelskönigin als ein Bittender und ihr seine Söhne Empfehlender. Auffallend ist die Art, die Haare zu tragen, wie sie gleichmässig an allen Figuren, selbst an den Heiligen gefunden wird, welche daher damals allgemein üblich gewesen sein mag. Ferner fällt es auf, dass Graf Hermann keinen Schnurrbart trägt, was darauf hinzudeuten scheint, dass vornehme Personen im vorgerückten Alter denselben nicht mehr zu tragen pflegten. Endlich könnte es auffallend erscheinen, dass er stehend und nicht wie seine Söhne knieend und in betender Stellung und ohne das symbolische Band mit dem: *Ora pro nobis* dargestellt wird.

Aber ich meine, dass der Künstler hier zu Gunsten des Schönen von dem Üblichen abgewichen sei, da drei hintereinander knieende Figuren doch gar zu einförmig gewesen wären. Das symbolische Band aber machte der sinnige Bildhauer dadurch überflüssig, indem er dem Vater jene geneigte Stellung gibt, worin dieser mit seinen Händen sich sanft auf die Schultern des Sohnes herablehnend gleichsam zu erkennen gibt, dass er seine Bitten mit denen des Sohnes vereine.

Die zweite Figur, die unmittelbar vor dem Christkinde kniet und zu demselben emporfleht, mit dem das Gebet symbolisirenden Bande, das von seinen Händen emporsteigt, ist Hermanns ältester Sohn Graf Friedrich II. von Cilli. Auch er ist gerüstet, doch ist seine Rüstung weder so geschmückt noch in ihren Theilen so angedeutet wie jene seines Vaters; sein Schwert ist ein Kind gegen das Riesenschwert des Vaters; selbst die Körperlänge des Sohnes ist in diesem Verhältniss, nämlich kleiner. Man sieht wie sehr der Künstler bemüht war, den Grafen Hermann II. durch Grösse, Stellung, Haltung und selbst durch Schmuck vor dessen Söhnen hervorzuheben und somit denselben nicht nur als Vater sondern auch als vornehmen Herrn, als grossmächtigen Grafen *(magnificum*

da Petrus hier seinen Collegen vorgeht, verstösst aber auf dem Steine Nr. 1 gegen die hierarchische Rangordnung, indem hier der heil. Paulus, der doch immer nach dem heil. Petrus genannt wird, der Hauptfigur der Mutter Gottes näher steht.

[1]) So ist in der angeführten Stelle die Angabe nicht richtig, dass Friedrichs Eltern (Graf Otto und Gräfin Anna) die Pfarrkirche zu Spital erbaut haben.

comitem) von drei Grafschaften und als Schwiegervater eines Kaisers auf den ersten Blick kenntlich zu machen. Diesem Bestreben opfert der Künstler sogar die Wahrheit, Schicklichkeit und Harmonie der Gruppe auf, indem die Himmelskönigin trotzdem, dass sie auf einer Erhöhung sitzt, von dem Grafen überragt wird und es einzig und allein nur ihrer überaus hohen Krone verdankt, dass diese Erniederung auf dem Bilde weniger gefühlt wird.

Wäre Maria etwas grösser, Graf Hermann aber etwas kleiner dargestellt, so würde die Gruppe an Wahrheit, Schicklichkeit. Abrundung und Anmuth bedeutend gewonnen haben. Indem aber der Graf so gross, so steif und so anspruchsvoll dasteht, hat der Bildhauer zwar seinen Zweck, ihn recht kenntlich zu machen, erreicht, aber gegen die Forderungen der Kunst verstossen und eine unschöne Gruppe hingestellt, doch ist der Künstler einigermassen zu entschuldigen, wenn man bedenkt, dass Graf Hermann II. zur Zeit, als er in jenem Basrelief dargestellt wurde, ein Greis von mehr als achtzig Jahren war, in welchem Alter Steifheit sich wohl begreifen lässt. Gemüthlich gedacht, aber freilich nicht schön ausgeführt ist das Christkind, wie es durch die Bewegung seiner Rechten gegen die Brust dem vor ihm knieenden Grafen Friedrich anzudeuten scheint, dass er seine Bitte wohlgefällig aufnehme.

Wem es auffallend sein sollte, dass auch er wie sein Vater bartlos erscheint, der erinnere sich an das, was ich oben darüber gesagt habe und bedenke, dass Graf Friedrich zur Zeit der Darstellung beiläufig 58 Jahre alt gewesen sei, mithin bereits an der Grenze des Greisenalters stand.

Die zweite knieende Person, in betender Stellung mit dem symbolischen Bande, welche Christus, den Heiland, mit der Linken umfasst, ist Hermann III., des Grafen Hermann II. jüngerer Sohn. Sie ist mit Ausnahme des Kopfes, der Vorderhand und des unteren Theiles des Fusses sehr beschädiget. Dass auch sie eine Rüstung trägt, zeigen Schwert und Sporn.

Graf Hermann III. wird nicht nur durch die zweite Stelle (hinter seinem Bruder) sondern auch durch eine etwas kleinere Gestalt, jugendlicheres Gesicht, reichlicheren Haarwuchs und starken Schnurrbart als der jüngere Sohn des Grafen Hermann II. kenntlich gemacht, aber dadurch wieder gehoben, dass der Heiland selbst mit seiner Linken ihn umfängt und ihn dadurch andeutet, dass er ihn in seinen allmächtigen Schutz nehme. Diese Gruppe hat als Ausdruck göttlicher Milde, wie sie sich zum Menschen herablässt, etwas ungemein Anmuthiges und Liebliches und ist auch für den damaligen Standpunkt der Plastik sinnig, zart und weich ausgeführt.

Hierauf folgen zwei Herolde, gewappnet, in der Linken Schild und Fähnlein haltend und mit der Rechten einen ungeheuren Helm vor sich hertragend. Die Vereinigung dieser zwei Figuren geschieht durch den Schildhalter, einen Pfahl oder Stock, auf welchem oben der zweite Helm gestellt ist, auf dessen dreilappig geformtem Fussgestelle aber die Wappenschilde rechts und links aufruhen.

Dass der Künstler hier nicht zwei gewöhnliche Waffenträger künstlerisch gruppiren wollte, sondern dass es ihm hier nur um den symbolischen Ausdruck eines Gedankens oder vielmehr einer historischen Thatsache zu thun war, ist klar.

Hätte der Bildhauer gewöhnliche Waffenträger darstellen wollen, so hätte er ihnen solche Helme in die Hand geben müssen, welche zu den Köpfen der Grafen von Cilli im Verhältnisse standen, während die dargestellten Helme bei ihrer ungeheuren Grösse vielleicht für Schädel von Cyklopen, aber nicht für Köpfe von Menschen gepasst hätten. Diese Helme konnten daher nur eine symbolische, eine heraldische Bedeutung haben und eben eine solche hatten auch die Fähnlein und besonders die unter dem zweiten Helme rechts und links neben dem Pfahl, auf dessen Fussgestelle neben einander aufgestellten Wappenschilde.

Die Bedeutung eines Helmes erkennt man aber nicht an diesem selbst, sondern an dessen Aufsatz, der sogenannten Helmzier oder wie sie auch genannt, an den Kleinodien. Der Helm, den der erste Herold dem Grafen nachträgt, erklärt sich durch diesen Umstand gewissermassen schon von selbst. Denn da die Grafen, denen er nachgetragen wird, Grafen von Cilli waren, so konnte er nur ihr Helm sein, d. i. das Geschlecht der Grafen von Cilli bedeuten. Aber dieser Schluss könnte ein verkehrter scheinen, indem etwas, was eben erst zu beweisen wäre, bereits als erwiesen angenommen würde. Denn woher, könnte man fragen, weiss man, dass die huldigenden und gelobenden Personen Grafen von Cilli seien? Daher wollen wir die Sache umkehren und uns zuerst den Helm besehen und aus seiner Zier hernach den Schluss ziehen, welchem Geschlecht er angehöre.

Der fragliche, geschlossene, adelige Turnierhelm hat als Zier oder Kleinod eine Grafenkrone, aus welcher ein grosser sechseckiger Stern hervorragt. Hiebei ist beiläufig zu bemerken, dass der Künstler eben nur als solcher und nicht als Heraldiker das Helmkleinod blasonirte. Denn vom heraldischen Standpunkte wäre manches dagegen einzuwenden. Aber da bei dem deutschen Adel der Helm so hoch galt als das Schild, desshalb man in den ältesten Zeiten statt der Schilde nur Helme als Wappen findet, so nahm man oft blos das Wappenzeichen (Hieroglyphe), das sonst auf dem Schilde vorkömmt, und setzte es auf den Helm.

Diese Hieroglyphe ist in unserem Falle ein sechseckiger Stern. Hier hat sich der Künstler wieder eine Freiheit genommen, indem er statt drei Sterne nur einen, nämlich den untern, darstellte, die beiden obern aber wegliess, offenbar aus dem Grunde, weil er damit zu weit hinaufgekommen und die Darstellung unschön geworden wäre.

Drei Sterne aber sind das Wappenzeichen der Grafen von Cilli, welches sie seit ihrer Erhebung in den Grafenstand von den Grafen von Heunburg, deren Güter im Santhale sie geerbt hatten, angenommen haben.

Die Freiheit des Bildhauers, dass er anstatt drei Sterne nur einen, den unteren, darstellte, konnte zur Zeit der Errichtung des Denkmales keinen heraldischen Irrthum veranlassen, da man ja wusste, von wem und zu welchem Zwecke dasselbe errichtet wurde.

Der zweite Helm wird durch die zwei (Adler-) Flüge als dem ausgestorbenen Geschlechte der Grafen von Ortenburg in Kärnten gehörig bezeichnet, wobei es allerdings auffällt, dass nicht auch hier, wie beim ersten Helme das Wappenzeichen, eine (weisse) Pyramide im (rothen) Felde, mit einem kleinen (rothen) Adlerfluge in der weissen Pyramide, und mit je einem (weissen) Adlerflug in den rothen Feldern, gewählt worden sei. Aber der Künstler war verständig genug einzusehen, dass er dieses zusammengesetzte Wappenzeichen, welches sich auf einem Schilde sehr gut anbringen lässt, nicht auf dem Helme anbringen könne und wählte daher einfach den grossen doppelten Adlerflug, wie man ihn auf dem Ortenburgischen Helme findet. Warum der Künstler nicht auch im Einklange mit dem Ortenburger Helme den Cillier Helm mit dem diesem eigenen Busche der Pfauenfedern geschmückt habe, weiss ich nicht; aber wahrscheinlich glaubte er, dass das Geschlecht der Grafen von Cilli durch das Wappenzeichen (die drei Sterne, wofür er freilich nur einen darstellte) besser bezeichnet werde, als durch den blossen Helmschmuck (Pfauenfedernbusch), weil letzterer auch andern Grafengeschlechtern eigen war.

Der zweite Helm, wenn er auch vom Herold gehalten wird, ruht eigentlich nur auf der Spitze des Schildhalters, auf dessen Fussgestelle die beiden Wappenschilde neben einander gruppirt sind. Wappenzeichen sind keine darauf; der Künstler fand es nicht für nothwendig solche anzubringen, nachdem er durch die Helme angedeutet hatte, welchen Familien die Schilde angehörten. Die Symbolik dieses Theiles der Darstellung aber besteht in der Andeutung, dass die Grafschaft Ortenburg und somit auch das Wappen derselben an die Grafen von Cilli als Erben der Grafen von Ortenburg übergegangen sei.

Selbst die Fähnlein haben eine symbolische Bedeutung und bezeichnen sie die Grafschaften Cilli und Ortenburg. Jeder Graf war Bannerherr, d. i. Fahnenherr, und führte unter dieser seiner Fahne im Falle eines Aufgebotes seine Vasallen und Kriegsmannen, wenn er ein unmittelbarer oder Reichsgraf war, wie die Grafen von Ortenburg, dem deutschen Könige, wenn er aber nur ein mittelbarer Graf war, wie die Grafen von Cilli, seinem Herzoge zu. Nachdem aber Graf Hermann II. von Cilli den Grafen Friedrich von Ortenburg beerbt hatte, wurde er vermöge des Besitzes der Grafschaft Ortenburg selbst ein unmittelbarer oder Reichsgraf, was er vorher nicht war. Man bemerkt auch den Unterschied der beiden Fahnen, indem die Ortenburg'sche viel länger ist als die Cilli'sche und eine viel längere Lanzenspitze hat als diese. Man sieht, wie der Künstler alle diese Umstände wohl gekannt und beachtet hat.

Stein Nr. 2.

Dies Basrelief, welches leider sehr gelitten hat und zwar, wie es scheint, mehr durch muthwillige Verstümmelung als durch Verwitterung — denn diese würde alle Figuren gleichmässig angegriffen haben, was nicht der Fall ist — stellt ausser den heiligen Personen zwei Bischöfe dar, welche stehend der Himmelskönigin und ihrem göttlichen Kinde ihre Huldigung und ihre Gelübde darbringen.

Ich habe schon weiter oben bemerkt, dass die völlig gleiche Architectur, die Wiederholung der drei Hauptheiligen, so wie die wenigstens ähnliche Darstellung der Gottesmutter und der beiden Apostelfürsten auf eine Zusammengehörigkeit der beiden Basreliefs hindeuten. Da nun auf dem ersten derselben Grafen von Cilli dargestellt sind, so sollten auch auf dem zweiten die beiden Bischöfe Grafen von Cilli sein. Da aber in der Genealogie dieser Grafen nur ein Bischof erscheint, nämlich Hermann, beigenannt Herniosus mit dem Bruche, ein unehelicher, aber legitimirter Sohn des Grafen Hermann II., so muss der zweite Bischof einem anderen, jedoch mit den Grafen von Cilli engverbundenen, Geschlechte angehören, weil sonst nicht wohl zu begreifen wäre, wie er hier zugleich mit dem Bischof Hermann erschiene.

Dieser zweite Bischof ist nun nach meiner Vermuthung kein anderer als der Oheim (Vatersbruder) des Grafen Friedrich von Ortenburg, Graf Albert von Ortenburg, von 1363 bis 1390 Bischof von Trient, mit dessen Einwilligung 1377 Graf Friedrich für den Fall, dass er kinderlos stürbe, die Grafen von Cilli zu seinen Erben eingesetzt hatte.

Aber es war noch ein anderer Grund vorhanden, die beiden Bischöfe mit einander in Verbindung zu bringen. Hermann, der vom 25. Juli 1412 an Bischof von Freising gewesen war, wurde am 29. März 1421 zum Bischofe von Trient ernannt und war demnach der zweite Nachfolger Albert's, welcher von 1363 bis 1390 Bischof von Trient gewesen war. Bischof Hermann kam übrigens gar nicht nach Trient, sondern starb schon am 13. December 1421 an der Operation seines Bruches und ward in der Pfarrkirche St. Daniel zu Cilli begraben, wo sein Grabstein im Presbyterium auf der Evangeliumseite noch zu sehen ist.

Nach einer Vermuthung sind also auf dem zweiten Basrelief die beiden Bischöfe Albert und Hermann dargestellt [1]). Aber es dürfte vielleicht Jemand einwenden,

[1]) Ich stelle nicht in Abrede, dass man hierüber auch einer anderen Ansicht sein könne, wie ich später selbst angeben werde.

wie denn Bischof Albert, der schon 1390 gestorben sei, mit Bischof Hermann, der zur Zeit der Darstellung noch gelebt habe, gemeinsam in einer Gruppe dargestellt werden könne? Sehr wohl. Man erinnere sich nur an die mittelalterlichen Votivbilder und Grabdenkmale, auf denen auf einer Seite der Vater mit den Söhnen, auf der andern die Mutter mit den Töchtern mit erhobenen Händen vor einem Crucifixe knien und wie einige derselben mit einem Kreuzchen über ihrem Haupte bezeichnet sind, andere aber nicht. Jene sind die verstorbenen, diese die noch lebenden Glieder der Familie und dennoch werden sie beide unter einander gewöhnlich nach den Abstufungen ihres Alters in einer Gruppe vereiniget und wie den Lebenden, so sind auch den Verstorbenen die symbolischen Streifen oder Bänder, welche das Gebet bedeuten, beigegeben. Aber welcher der beiden Bischöfe ist Albert, welcher Hermann? Nach meiner Vermuthung ist der unmittelbar vor der Gottesmutter stehende Bischof der Graf Albert von Ortenburg, indem er jenem nicht nur überhaupt der Zeit nach, sondern auch wegen seiner älteren Beziehung zur Pfarrkirche von Spital, deren Patronin die heilige Maria ist, vorangeht und ihn bei dieser Schutzheiligen gleichsam einführt. Schade, dass diese Figur im oberen Theile und insbesondere am Kopfe so arg verstümmelt und daher das Angesicht, welches den Ausdruck des höheren Greisenalters gehabt haben musste, gar nicht mehr kenntlich ist. Diese Beschädigung erstreckte sich auch auf die Inful, von welcher nur mehr die rohen Umrisse zu sehen sind. Auffallend und, wie ich meine, sehr bezeichnend ist eine kleine Figur ober der Inful. Es ist nach meinem Dafürhalten der Oberkörper eines kleinen Engels, der vom Himmel herabschwebend mit vorgestreckten Armen sich auf das Haupt des Bischofs niedersenkt. Die Figur scheint beim ersten Anblick verzeichnet zu sein, indem vom Halse nichts sichtbar ist; allein man bedenke, dass an einer solchen senkrecht herabschwebenden Figur, die von unten angesehen wird, der Hals nicht gesehen werden kann. Nun, was mag dieser Engel für eine Bedeutung haben? Ich glaube, er bedeute eben das, was an Grabdenkmalen das Kreuzchen über den Köpfen einiger Figuren bedeutet, nämlich den bereits erfolgten Tod dieser Person.

Ausser dem Pedum (Bischofsstab), dessen Verlängerung wegen der Beschädigung des Steines nicht mehr zu sehen ist, welches jedoch als auf der rechten Seite des Bischofs, die dem Beschauer zugewandt ist, herabreichend gedacht werden muss, trägt Bischof Albert ein Fähnlein an einem Stabe. Ich halte es wenigstens für ein solches; denn das symbolische Zeichen für das Gebet kann es nicht sein, da letzteres immer unmittelbar von den zum Gebete gefalteten Händen ausgeht, niemals aber an einem Stabe befestiget ist. Jene Fahne kann aber eine doppelte Bedeutung haben, nämlich entweder eine weltliche oder eine mystische. Sie konnte daher in ersterer Beziehung bedeuten, dass Graf Albert als Bischof von Trient zugleich ein Reichsfürst gewesen sei, wie denn die Bischöfe von Trient noch bis auf den heutigen Tag Fürst-Bischöfe sind und diese Bedeutung ist die wahrscheinlichere. Nach der mystischen Bedeutung aber würde die Fahne andeuten, dass Bischof Albert nicht mehr der streitenden, sondern bereits der triumphirenden Kirche angehöre, die bereits gestorben sei. Ich halte jedoch diese Bedeutung für minder wahrscheinlich, weil dieser Umstand bereits durch den Engel angedeutet wird.

Ist nun nach der bisherigen Voraussetzung die erste Figur Bischof Albert, so kann die zweite selbstverständlich keine andere sein als Bischof Hermann, der jenem nachfolgt, mit der Rechten sich an ihn anschliesst und eben dies auch mit der höher gehobenen Linken zu thun scheint, während der symbolische Streif mit auffallender Steifheit emporsteigt. Wohl zu beachten ist der Umstand, dass Bischof Hermann kein Pedum hat. Sollte dies nicht dahin deuten, dass Hermann zwar ernannter, aber noch nicht bestätigter Bischof von Trient war, mithin als solcher noch keine geistliche Gerichtsbarkeit und Gewalt besass, welche durch das Pedum bezeichnet werden?

Was ich im Voranstehenden über die Darstellung der beiden Bischöfe und ihre Bedeutung geschrieben habe, ist zwar meine Vermuthung; ich gestehe aber zu, dass bei der Unbestimmtheit der Embleme und bei dem Mangel sicherer Kennzeichen auch wohl eine andere Deutung möglich und zulässig scheine, obwohl sich auch bei einer solchen grosse Schwierigkeiten erheben.

Nun erübriget noch die Erörterung über das Jahr, in welchem die besprochenen Steine an der Kirche zu Spital angebracht worden sein mögen.

Graf Friedrich von Ortenburg war am 29. März 1418 kinderlos gestorben und am 26. Juni 1418 zu Strassburg hatte König Sigmund seinem Schwiegervater, dem Grafen Hermann II. von Cilli bereits die Bewilligung ertheilt, die ihm vom Grafen Friedrich von Ortenburg hinterlassenen Reichslehen bis auf Weiteres vom Reiche inne zu haben.

Die Besitznahme der Grafschaft Ortenburg geschah daher zwar schon 1418, aber sie war noch keine feierliche. Diese erfolgte wahrscheinlich erst einige Jahre später und zwar, wie ich vermuthe, im Jahre 1421, in welchem auch die erwähnten Denksteine gesetzt worden sein dürften.

Zuerst versteht es sich von selbst, dass Graf Hermann II. von der Grafschaft Ortenburg nicht eher auf feierliche Weise Besitz ergreifen konnte, bevor er von dem deutschen Könige mit Einwilligung der Reichsfürsten damit belehnt worden war. Nachdem aber König Sigmund mittelst Urkunde ddo. 1420 am nächsten Donnerstag nach St. Mathiastag (29. Februar) zu Breslau, seinem Schwiegervater die genannte Grafschaft als Reichslehen verliehen

hatte, so hätte die feierliche Besitznahme allerdings schon 1420 geschehen können; sie geschah jedoch wahrscheinlich erst das Jahr darauf.

Ich schliesse dies aus den auf beiden Basreliefs dargestellten Personen. Auf dem ersten erscheinen nämlich nur Graf Hermann II., und seine zwei älteren Söhne Friedrich II. und Hermann III., nicht aber auch sein jüngster, ebenfalls schon erwachsener Sohn Ludwig. Daraus folgt, dass das erste Basrelief erst nach Ludwig's Tode, der zwischen den Jahren 1417 und 1420 erfolgte, verfertiget worden sein konnte.

Da aber auf demselben Graf Hermann III., welcher um 1426 starb, erscheint, so musste das Basrelief schon vor diesem Jahre vollendet worden sein und es ist somit seine Entstehung in die Jahre zwischen 1420 und 1426 zu setzen.

Auf dem zweiten Basrelief, mag man dasselbe auch wie immer deuten, kömmt doch jedenfalls Bischof Hermann vor und es musste daher, weil dieser schon am 13. December 1421 starb, das Basrelief schon in diesem Jahre vollendet worden sein.

Bei der Zusammengehörigkeit und der gleichen Bestimmung der Steindenkmale ist mit Grund anzunehmen, dass sie auch zu gleicher Zeit errichtet worden seien. Da nun das erste Basrelief nicht vor dem Jahre 1420, das zweite aber nicht nach dem Jahre 1421 vollendet worden sein konnte, so ist mit grosser Wahrscheinlichkeit für beide das Jahr 1421 als das Jahr der Entstehung anzunehmen.

Mehrere Kenner mittelalterlicher Kunst, denen ich die Zeichnungen gezeigt, jedoch absichtlich das Ergebniss meiner Forschungen darüber früher nicht mitgetheilt hatte, schrieben, um ihr Urtheil über das beiläufige Alter der beiden Basreliefs befragt, dieselben der Mitte des XIV. Jahrhunderts zu, auf welche Zeit der in denselben herrschende Styl hindeute. Obwohl diese ihre Ansicht mit der von mir nachgewiesenen Entstehungszeit der fraglichen Kunstwerke nicht übereinstimmt, so dürfte sie doch in so weit richtig sein, als anzunehmen ist, dass die Künstler, die wahrscheinlich Einheimische und mit dem Fortschritte der Plastik nicht bekannt waren, noch dem älteren ihnen bekannten und geläufigeren Style treu blieben und daher Werke schufen, die einer älteren Zeit anzugehören scheinen, als welcher sie wirklich angehören.

Hier erhebt sich die nicht unwichtige Frage, ob die Künstler — denn nach meiner Ansicht, stammen die beiden Basreliefs nicht von einem, sondern von zwei Meistern her — die Grafen von Cilli blos nach ihrer Phantasie, wie sie sich dieselben vorstellten, oder porträtmässig, wie sie leibten und lebten, abgebildet haben.

Ich für meinen Theil entscheide mich mit voller Überzeugung für das letztere, nämlich dafür, dass die genannten Grafen porträtmässig, d. i. nach ihrer wahren Gestalt abgebildet worden seien.

Name, Vaterland und Wohnsitz der zwei Meisters, welche die beiden Basreliefs angefertigt haben, sind völlig unbekannt. Dass sie Deutsche gewesen seien, geht aus der ganzen Darstellung hervor; mehr lässt sich nicht sagen.

Im Anhange will ich noch eines anderen interessanten alterthümlichen Kunstwerkes zu Spital erwähnen, welches ebenfalls von dem Geschlechte der Grafen von Cilli herrührt und nebst den beiden besprochenen Basreliefs das Andenken an jenes durch Meuchelmord im Jahre 1456 im Mannsstamme erloschene Geschlecht erhält.

Es ist dies ein Kelch, der in der Capelle der fürstlichen Burg zu Spital aufbewahrt und noch jetzt, wie es scheint, beim heiligen Messopfer gebraucht wird, derselbe ist von Silber, von innen vergoldet, sonst von schlichter einfacher Arbeit und nur am Fusse mit drei Emblemen aus Email geschmückt.

Es sind drei Schildchen, worauf sehr zierlich in den lebhaftesten Metallfarben folgende Wappen abgebildet sind:

1. Das bekannte Wappen der Grafen von Cilli;

2. Das bekannte Wappen der Grafen von Ortenburg und

3. Das Wappen der Herzoge von Schlesien, auf Goldgrund ein schwarzer einköpfiger Adler mit dem silbernen, die Spitzen aufwärts kehrenden Halbmond auf der Brust.

Aus diesen drei Wappen errieth ich sogleich, wer den Kelch nach Spital geschenkt haben könne. Es konnte dies nur Margareth, die Tochter des Grafen Hermann III. von Cilli aus seiner ersten Ehe mit Elisabeth, Gräfin von Abensberg, gewesen sein.

Diese Gräfin Margareth von Cilli-Ortenburg heirathete nämlich, nachdem ihr erster Gemahl Hermann I. Graf von Montfort-Pfannberg 1434 gestorben war, im Jahre 1445 den Herzog Wladislaus von Teschen-Glogau in Schlesien. Nach dessen Tode (gest. 1463) lebte sie als Witwe zu Glogau und starb daselbst am 22. Juli 1480 als die letzte ihres Stammes und Namens.

Dieser Margareth also kamen vermöge ihrer Geburt die ersten zwei Wappen und vermöge ihrer zweiten Ehe das dritte, das schlesische, zu. Nur sie also konnte den Kelch nach Spital geschenkt haben und zwar innerhalb der Jahre 1445 und 1456, weil sie nach dem letztern Jahre, nachdem Kaiser Friedrich IV. sich der Grafschaften Cilli und Ortenburg bemächtigt hatte, keine Veranlassung zu einem solchen Geschenke mehr gehabt hätte.

Der Schatz des regulirten Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg in Niederösterreich.

Beschrieben von Karl Weiss.

(Schluss.)

10. Der siebenarmige Leuchter.

Siebenarmige romanische Standleuchter gehören in die Reihe der seltensten, noch aus dem Mittelalter herrührenden kirchlichen Geräthe, und in ganz Österreich wurde bisher nur ein derartiger Leuchter und zwar dieser nicht einmal vollständig sondern ohne Fussgestell im Stifte Klosterneuburg aufgefunden [1]). Allerdings ist auch der St. Veitsdom zu Prag im Besitze eines grossen romanischen Leuchterfusses; der siebenarmige Ständer desselben rührt jedoch aus dem XVII. Jahrhundert her und es ist nur wahrscheinlich, dass er die Erneuerung einer älteren Polycandelle ist, weil die aus dem Jahre 1395 stammende Inschrift des marmornen Untersatzes, auf welchen der Leuchterfuss ruht, darauf hinweist, dass der Leuchter jener des Salamoschen Tempels zu Jerusalem sei. Nun ist wohl bereits erwiesen, dass dieser Leuchterfuss dem XII. Jahrhundert angehört [2]) und mithin die dieser Inschrift zu Grunde liegende Tradition ihrer Wesenheit nach falsch ist, aber die Beziehung auf den Jerusalemischen Leuchter gibt wohl der Vermuthung Raum, dass auch der Prager Leuchter siebenarmig war. Doch bleibt dies, wie gesagt, nur die Auslegung einer schwankenden Tradition und der Prager Leuchterfuss kann auch nur der Träger eines säulenartigen Ständers für eine grosse Kerze gewesen sein, ähnlich jenen, wie solche Anastasius Bibliothecarius im Leben des Papstes Hormisdas erwähnt.

Der Gebrauch siebenarmiger Leuchter hat eine specielle symbolische Bedeutung. Wie die Kronenleuchter sinnbildlich das himmlische Jerusalem vorstellten [3]), so waren die siebenarmigen Standleuchter mit Bezug auf Cap. I der Offenbarung Johannis Symbole der sieben ältesten christlichen Gemeinden oder auch der sieben Engel, und mit Bezug auf die sieben Gnaden Maria's wurden sie als der Baum der Jungfrau, aus dessen Stamme die sieben Gnaden sprossen, betrachtet. Allgemein ist auch die Ansicht verbreitet, dass man im Mittelalter mit den siebenarmigen Leuchtern jenen des Salomonischen Tempels zu Jerusalem nachbilden wollte. Anhaltspunkte hiezu sind hinreichend vorhanden, wenn man die Beschreibungen der inneren Einrichtung der Stiftshütte, welche das Buch Moses (II. Cap. 37) und jenes des Propheten Zacharia (IV. Bd. II. Cap.) enthält, in Vergleich zieht und wohl auch berücksichtigt, dass dem Mittelalter die Abbildung des im VII. Jahrhundert spurlos verschwundenen jerusalemischen Leuchters auf den Reliefs des Titusbogens in Rom nicht unbekannt war.

Grösser als in Österreich ist die Zahl der noch erhaltenen siebenarmigen Leuchter in Deutschland und zwar sind aus der romanischen Epoche solche Geräthe vorhanden: in der Münsterkirche zu Essen, im Dome zu Braunschweig, in der Gangolphskirche zu Bamberg, aus der gothischen Epoche dagegen in den Kirchen zu Magdeburg, Halberstadt, Frankfurt a. O. und Paderborn. Fast eben so selten wie in Österreich sind siebenarmige Leuchter in Frankreich und Italien. In der öffentlichen Bibliothek der Stadt Rheims werden gegenwärtig blos Fragmente eines derartigen Candelabers, welcher ehemals der Kirche St. Remi daselbst angehört hat, aufbewahrt. Im Dome zu Mailand steht nur wohlerhalten der prachtvolle „Baum der Jungfrau".

Unter den hier angeführten romanischen Candelabern ist unstreitig jener im Dome zu Mailand der bedeutendste. An Reichthum der künstlerischen Ausstattung, an Reinheit und Durchbildung des Gusses wird derselbe von keinem der übrigen übertroffen, er ist ein vollendetes Beispiel des Höhenpunktes dieses Kunsthandwerkes in den italienischen Werkstätten des XIII. Jahrhunderts. Diesem zunächst steht nach den vorhandenen Fragmenten zu urtheilen, der Leuchter zu Rheims sowohl in Hinsicht der geschmackvollen Ornamente als der interessanten phantastischen Thierbildungen und der Feinheit der Arbeit. Von rein archäologischem Standpunkte behauptet den ersten Rang unter den Candelabern jener zu Essen. Wahrscheinlich noch aus der Ottonenzeit und zwar aus der Kunstwerkstätte stammend, welche Bischof Bernward in dem nahe an Essen gelegenen Hildesheim gegründet und die er namentlich rücksichtlich des Metallgusses zu grosser Blüthe gebracht hat, ist an demselben die vollendete Schönheit der Pflanzenornamente an den zahlreichen Knäufen und der eigenthümliche figuralische Schmuck an den beiden Kanten des Fusses, bestehend aus den Darstellungen der vier Winde, hervorzuhervorzuheben. Einfacher ist der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig, dagegen steht dem Essner Leuchter zunächst jener in der Gangolphskirche zu Bamberg.

In welchem Verhältnisse zu den hier bemerkten Leuchtern jener des Stiftes Klosterneuburg steht, wird die nachfolgende Schilderung ergeben.

[1]) Ein siebenarmiger Leuchter aus der gothischen Periode hat sich jüngst in Brünn vorgefunden und wird in einem nächsten Hefte der „Mittheilungen" veröffentlicht werden.

[2]) K. Weiss, der romanische Leuchterfuss im Veitsdome zu Prag. Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates I. O.

[3]) Es ist dies vorzugsweise in einer Inschrift des berühmten Kronleuchters zu Aachen ausgesprochen, welche mit den Worten beginnt: Celica Jerusalem signatur imagine tali etc.

Wie aus der in Fig. 19 mitgetheilten Gesammtansicht des Leuchters zu ersehen ist, ahmt derselbe die Gestalt eines Baumes nach, aus dessen Hauptstamme sich sechs Äste, drei auf jeder Seite entfalten; er entspricht mithin streng genommen nicht der Figur des Jerusalemischen Leuchters, sondern hält an dem Bilde des Baumes fest, ähnlich dem Mailänder Leuchter und fast sämmtlichen der spätromanischen und der Frühgothik angehörenden Candelabern. In der hier folgenden Fig. 20 bis 22 geben wir die Details des Hauptarmes dieses Geräthes und zwar in der Anordnung, dass Fig. 20 das Detail von *a* und *b* der Gesammtansicht, Fig. 21 das Detail von *c* und *d* derselben und Fig. 22 das Detail von *e* und *f* derselben darstellt.

(Fig. 19.)

Der Hauptarm, rund und vollständig durchbrochen, steigt geradlinig auf, verjüngt sich etwas nach aufwärts und schliesst oben mit einem tellerförmigen Aufsatze zum Ansammeln des Wachses ab; in der Mitte desselben ist eine eiserne Spitze für die Befestigung der Wachskerze angebracht.

Der Hauptarm ist ferner aus fünf Stücken zusammengesetzt, die in einander gefügt und durch Knäufe verbunden sind. Jeder Schafttheil ist ornamentirt und zwar mit acht vertical laufenden Bandstreifen, von denen vier breiter, vier schmäler abwechselnd angeordnet sind. Das Ornament der breiteren Streifen besteht aus romanischem, in einander verschlungenem Laubwerk, das seinem Hauptcharakter nach in allen Schafttheilen gleichmässig wiederkehrt und sich nur in der Art und Weise der Verschlingungen unterscheidet. Das Ornament der schmäleren Streifen jedes Schafttheiles ist gitterförmig angeordnet und durch Pasten in ziemlich stark hervortretenden Fassungen unterbrochen.

Auch die Knäufe sind rund in Form einer oben und unten eingedrückten Kugel mit fast gleichmässig sich wiederholenden durchbrochenen Verzierungen. Die Anordnung derselben ist dieselbe wie an den Schafttheilen. Vier breitere Felder wechseln mit vier schmäleren ab, von denen erstere aus romanischem Laubwerk, letztere aus geometrisch angeordneten Motiven mit hervorstehenden Pasten gebildet sind. Der wesentlichste Charakter der Ornamentation wiederholt sich auch an jedem Knaufe und der 1., 2., 4. und 5. unterscheidet sich von den zwei übrigen wesentlich nur darin, dass jeder der Ersteren oben mit einem Kronenreif, aus welchem Lilienornamente emporragen,

geschmückt ist. Eben so ist an jedem der schmäleren Streifen des untersten Knaufes, der wahrscheinlich unmittelbar auf dem fehlenden Fussgestelle aufsass, das Brustbild eines Engels freistehend angebracht.



(Fig. 20.)

Die sechs Seitenarme lösen sich von dem Hauptarme astförmig ausgebogen los, und sind nicht rund sondern eckig und aus mehreren Stücken, die durch Knäufe unter einander verbunden sind, zusammengesetzt. Bei jedem Paare sind die oberen Theile, an deren Enden die Wachsteller mit den eisernen Dornen befestigt sind, durchbrochen und ornamental geschmückt, die unteren Stücke dagegen glatt und ohne jede Verzierung. Die Anordnung und der Charakter der Verzierungen an den Ausgängen der



(Fig. 21.)

Seitenarme sind dieselben wie an dem Hauptarme; eben so sind mit diesem ähnlich die Verzierungen an den durchbrochenen Knäufen, nur mit dem Unterschiede, dass sich aus jedem Knaufe nach oben zu drei feststehende Blätter entwickeln.

Wie der heute nicht mehr vorhandene Fuss beschaffen war, aus welchem der siebenarmige Leuchter emporstieg, lässt sich nur aus dem Vergleiche mit anderen romanischen Polycandellen annäherungsweise bestimmen. Der reine



(Fig. 22.)

ornamentale Charakter der Ausschmückung des Schaftes gibt keine festen Anhaltspunkte an die Hand, sondern es ist blos die Vermuthung gestattet, dass das Fussgestell aus solchen phantastischen Thiergestalten, wie sie fast typisch auf allen romanischen Leuchterfüssen wiederkehren, zusammengesetzt war und deren symbolische Bedeutung schon wiederholt den Scharfsinn deutscher und französischer Archäologen herausgefordert hat.

Der ausgeprägte romanische Charakter der Ornamente lässt keinen Zweifel zu, dass der Leuchter dem XII. Jahrhundert und zwar wahrscheinlich der zweiten Hälfte desselben angehört. Mit Rücksicht auf andere ältere Gusswerke, an denen die ornamentalen Motive, wie beispielsweise das Rankengeflechte an dem Leuchter zu Essen, mit grosserer Zartheit durchgebildet erscheint, könnte man allerdings versucht sein, den Klosterneuburger Candelaber in den Beginn des XII. Jahrhunderts zu versetzen, es muss jedoch immerhin berücksichtigt werden, dass nicht alle Arbeiten in gleicher Schönheit und Feinheit ausgeführt und namentlich die Schwierigkeit des Bronzegusses manche Hindernisse bereitet hat. Es ist ferner in Betracht zu ziehen, dass der Bronzeguss in den Klosterwerkstätten Deutschlands, unabhängig von fremdem byzantinischem Einfluss, erst zu Anfang des XII. Jahrhunderts zu einer grösseren Ausbildung gelangt ist und mithin auch der Klosterneuburger Leuchter, dessen Ornamente entschieden auf deutsche Arbeit hinweisen, aus einer Werkstätte hervorgegangen ist, in welcher die Technik noch nicht auf einer hohen Stufe der Ausbildung stand und ein feineres Kunstgefühl fehlte. Aus der einfachen Ausschmückung des Leuchters ist aber endlich auch zu entnehmen, dass es sich bei der Anfertigung dieses Leuchters nicht um ein Pracht- sondern eines der gewöhnlichen Geräthe für das Bedürfniss des Gottesdienstes gehandelt und mithin auch der besondere Anlass zu einer hervorragenden künstlerischen Ausstattung gemangelt hat.

In letzterer Beziehung ist insbesonders der Umstand bemerkenswerth, dass sich keinerlei urkundliche Aufzeichnungen über dieses Geräth erhalten, ja dass selbst im Stifte in sehr früher Zeit die Tradition über dessen Gebrauch verloren gegangen ist.

Der Leuchter stand ursprünglich vor dem Kreuzaltare, der unter der Vierung der Kirche aufgestellt war, und zwar vor demselben Altare, wo auch der Verdüner Altaraufsatz durch Jahrhunderte seinen Platz gefunden hatte. Über die ursprüngliche Bestimmung desselben hatte man aber bereits im verflossenen Jahrhunderte keine klare Vorstellung mehr. Hergott enthält in seiner Pinacoteca (Tom. III. P. II.) eine Abbildung des Leuchters, jedoch ist er der Ansicht, dass derselbe die metallene Einfassung der darin verschlossenen, auf die Gründung des Stiftes Bezug nehmenden Hollunderstaude bildet und Primisser, welcher doch eine sachgemässe Auffassung der Kunstschätze des Stiftes Klosterneuburg entwickelte, schloss sich der Anschauung Hergott's an und so kam es, dass in vielen Kreisen noch heute der metallene Baum nur als der einstige Behälter der Hollunderstaude angesehen und verehrt wird. Dieser Tradition entsprechend, wird der Leuchter noch gegenwärtig von Gläubigen in der Leopoldscapelle seinem gegenwärtigen Aufstellungsplatze als Gegenstand besonderer Verehrung aufgesucht und mit Blumen und Bändern derart geschmückt, dass er an bestimmten Festtagen des Jahres fast vollständig verdeckt ist. Soll daher

der Leuchter eine seiner ursprünglichen Bestimmung entsprechende Aufstellung erhalten und er von seiner hässlichen Übertünchung befreit werden, so müsste früher die fromme Tradition gänzlich zerstört werden und dazu dürfte das Stift schwerlich so leicht die Hand bieten.

Bezüglich der Grösse des Leuchters erwähnen wir noch, dass die Höhe desselben in seiner dermaligen Aufstellung vom Rande der obersten Leuchterlasse bis zur Gleiche des Bodens 13′ 3″ misst und der unterste Leuchterarm eine Länge von 4′ 4″ hat.

Archäologische Notizen.

Der „Heidenkirchhof" zwischen Kastenholz und Gireslau in Siebenbürgen.

Auf dem bewaldeten Bergrücken zwischen Kastenholz und Gireslau, ungefähr zwei Meilen von Hermannstadt entfernt, stösst man unmittelbar am Fahrwege von dem einen Dorfe zum andern auf eine grosse Zahl von „Todtenhügeln" von verschiedener Ausdehnung und Höhe. Die meisten derselben sind mit Eichen besetzt und haben eine Höhe von 2—8 Fuss und einen Durchmesser von 3—5 Klaftern. Der Ort wird von den anwohnenden Bauern „Hundertbüchel" genannt und war bis vor etwa 20 Jahren den Alterthumsfreunden unbekannt geblieben. Das Verdienst, zuerst die Alterthums- und Geschichtsfreunde auf diese Grabdenkmäler der siebenbürgischen Vorzeit aufmerksam gemacht zu haben, gebührt dem ehemaligen evangel. Pfarrer A. C. von Gireslau, G. Schuller, welcher im Jahre 1844 in Gesellschaft seines Nachbarpfarrers, Dr. D. Roth, die erste Nachgrabung daselbst vornahm. Diese Nachgrabung lieferte ausser einigen stark beschädigten Graburnen mit Asche mehrere eherne mit Widerhaken versehene Pfeilspitzen und eine eherne Münze mit dem noch ziemlich kennbaren Bilde des Antonin. Seit dieser Zeit wurden bis auf dieses Jahr noch vier Nachgrabungen veranstaltet, von denen die erste, von dem Ausschusse des Vereines für siebenbürgische Landeskunde veranlasst, mehrere thönerne Urnen, darunter noch eine ziemlich gut erhaltene und von beträchtlicher Grösse, mehrere Aschenkrüge, Kohlen und eine Menge kleiner unvollständig verbrannter Knochentheilchen ergab; die zweite, von dem Custos des Baron Bruckenthal'schen Museums, Ludwig Neugeboren, unternommen, dem genannten Museum ausser einigen Urnen und einem Thränenfläschchen mehrere Schalen, Schüsseln und anderes Geschirr aus feinem, verschieden gefärbten Thone und mit angenehmen Formen, so wie noch eine bronzene korinthische Colonialmünze von der Insel Corcyra mit dem bekannten Abdrucke des Weingefässes und einen bronzenen Fingerring zuführte; die dritte und vierte, vom Herrn Pfarrer M. Ackner, in Verbindung mit mehreren Alterthumsfreunden, zuletzt mit dem durch sein archäologisches Werk „Dacien. Aus den Überresten des classischen Alterthumes, mit besonderer Rücksicht auf Siebenbürgen" auch um die siebenbürgische Archäologie verdienten Dr. J. F. Neigebauer im Jahre 1850 vorgenommen, wieder ausser einigen schönen Graburnen von bedeutender Grösse mit den dazu gehörigen Deckeln, einen Wirtel zum Beschweren der Spindel, eine bronzene Fibel (Fibula) und einen kleinen bronzenen Fingerring mit einem ovalen Plättchen, worauf etwas eingravirt war, lieferte. Seit dieser Zeit fand bis auf dieses Jahr keine Nachgrabung mehr statt; da jedoch durch die bisherigen Nachgrabungen nur ein kleiner Theil der Todtenhügel, etwa 30, und auch diese nicht vollständig geöffnet worden waren und gehofft werden konnte, dass weitere Eröffnungen vielleicht vollständigere oder auch noch andere Resultate liefern würden, so wurde auf Veranlassung und auf Kosten des Vereines für siebenbürgische Landeskunde in diesem Jahre neuerdings eine Nachgrabung veranstaltet. Unter der Leitung des um die siebenbürgische Landeskunde hochverdienten Correspondenten der k. k. Central-Commission, Herrn M. Ackner, und in Gegenwart mehrerer Alterthumsfreunde wurden am 2. August d. J. abermals sechs Gräber geöffnet. Se. Excellenz der Herr commandirende General von Siebenbürgen Graf Montenuovo hatte auf Ansuchen des Vereinsausschusses mit dankenswerther Bereitwilligkeit zehn militärische Schatzgräber zum Zwecke der Nachgrabung bewilligt. Um eine vollständige und genaue Einsicht in die Beschaffenheit dieser Gräber zu erlangen, wurden zwei der Todtenhügel vollständig durchsucht und aufgegraben. Man fand, dass die stets verbrannten Todtenreste über dem natürlichen Boden lagen, dass sie nur in der Mitte des Hügels sich vorfanden und kein Steinpflaster zur Unterlage hatten, noch irgend eine Steinumfassung oder Steinbedeckung zeigten, dass somit diese Gräber derjenigen Abtheilung von heidnischen Bestattungen anzureihen sind, welche Weinhold in seiner lehrreichen Abhandlung über die heidnische Todtenbestattung in Deutschland (Sitzungsb. der k. Akad. d. Wissenschaften, philos.-hist. Classe, XXIX. Bd., S. 117 ff.) als dritte Abtheilung der „Hügelgräber" mit der Überschrift: „Hügel mit Aschen- und Beinurnen" aufführt und zwar derjenigen Unterabtheilung, welcher als unterscheidendes Kennzeichen die blosse Beisetzung der Urnen in der „Hügelerde" zukömmt. Auch diesmal gelang es, ausser einer grossen Menge von Urnenscherben, einige vollständig erhaltene Grabgefässe, in deren einem noch ein kleineres sich befand, ferner zwei Stücke von bronzenen Fibeln und in demselben Grabhügel eine Bronzemünze (ein Trajan) und ein Stück von einem eisernen Nagel aufzufinden. Die Aschenkrüge, deren Form nicht ungefällig ist, sind mehr hoch als weit und bauchig, theils von schwärzlich-grauer, theils röthlich-gelber Farbe und zeigen ausser einigen einfachen parallel laufenden Linien keine anderen Verzierungen. Nach der Ansicht des Herrn Conservators von Schässburg, Fr. Müller, welcher gleichfalls an der Nachgrabung Theil nahm und auf das Ansuchen der übrigen Theilnehmer am 28. August d. J. in Mühlbach vor der daselbst abgehaltenen Generalversammlung des Vereins für siebenbürgische Landeskunde über die erwähnten Hügelgräber und die daselbst gemachten Funde einen sehr gehaltvollen, auf das Volk, dem dieselben zugeschrieben werden müssen, Bezug nehmenden, zugleich über die letzte Nachgrabung Bericht erstattenden Vortrag hielt, rühren diese Gräber von einem Volke her, das selbst noch auf einer niedrigeren Stufe der Cultur stand, aber durch die Berührung mit den Römern schon den Gebrauch des Eisens kannte, und fasst man hiebei die aufgefundenen römischen Münzen in Verbindung mit den durch die Geschichte beglaubigten Nachrichten über die Bewohner Siebenbürgens im II. und III. Jahrhunderte nach Christi Geburt in's Auge, so lässt sich dieser „Heidenkirchhof" nur den keltischen Dacern oder den germanischen Bastarnern, welche beiden Völker sich damals in den Besitz „Daciens" theilten, zuschreiben. Müller ist wegen der gefälligeren Form der Grabgefässe geneigt, den Ursprung derselben von dem ersteren, auf einer etwas höheren Stufe der Cultur stehenden Volke, welches bekanntlich in zwei Feldzügen (in den Jahren 101 und 106) vom Kaiser Trajan der römischen Herrschaft unterworfen wurde, abzuleiten. Es ist zu hoffen, dass der interessante Vortrag des Herrn Conservators bald durch den Druck (im Archive des Vereins für siebenbürgische Landeskunde) eine allgemeinere Verbreitung finden wird.

L. Reissenberger.

Erwähnung des alten Cölner Domes.

Der fransösische Roman de Parise la Duchesse [1]) wird von dem Herausgebar G. F. de Martonne (pag. 12) noch vor den Roman de la belle Age versetzt. Der Verfasser des letsteren, Huon de Villeneuve, lebte su Anfang des XIII. Jahrhunderts [2]). Wenn daher im oben gedachten Roman des Cölner Domes Erwähnung geschicht, so kann damit nur der alte Dom gemeint sein, wie er vor 1248 stand. Leider erfahren wir über den Dom selbst wenig oder gar nichts.

In Coloigne l'amirable eité [3]), la mirable cité [4]), residirt der arcevesque de C. [5]). Man wallfahrtet dorthin su den Gebeinen der heil. drei Könige. Die Frage des Grafen Tiéri an Parise (pag. 85):

estes vos pelerine qui à Sain Pere venez?

bezieht sich auf diese damals allgemein übliche Wallfahrtsheilthümer. Des St. Petersmünster geschicht an einer anderen Stelle Erwähnung; pag. 34:

A Coloigne s'en vindrent ou ill' orent esté?
Il passèrent le Rin, s'entrent en la eité.
Au grant mostier S. Pere s'en sont tot droit ale.

Der St. Petersmünster, auch in der von Weingärtner (Mittheil. 1860, pag. 85) angesogenen Stelle der Wallersteiner Handschrift „Monasterium" genannt, ist aber nichts anderes als unsar Dom, der ja bekanntlich dem heil. Petrus geweiht ist.

Alwin Schultz.

Zur Beschreibung des Reliquienschreines Karl's des Grossen in Aachen von Ernst aus'm Werth (II. tos 8). Kunstdenkmale des christlichen Mittelalters am Rhein.

Bei dem Studium des vortrefflichen Werkes von Ernst aus'm Werth drängte sich mir der Gedanke auf, als ob der Verfasser bei der Beschreibung des Reliquienschreines Karl's des Grossen sich sur Erklärung der Reliefs zu später Quellen bedient. Da der Schrein vor 1215 sicherlich entstanden ist, so schien es mir problematisch, ein Gedicht wie Karlmeinet, das aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts datirt, sur Erklärung herbeizuziehen. So manches war überdies noch in den Reliefsdarstellungen unklar und so versuchte ich denn, aus dem Rolandsliede des Pfaffen Lamprecht, dem Chanson de Roland und dem Karl des Grossen von dem Stricker eine Ergänsung jener Lücken su gewinnen. Vergebens suchte ich besonders über die Belagerung von Pampelona und die Vorherbezeichnung der Todesgeweihten ältere Quellen aufzufinden, die enfances Charlamagne von Girard de Lambrai konnte ich nicht erlangen, und so musste ich endlich auf das Unternehmen verzichten.

Einige Bemerkungen habe ich jedoch in Folge dieser Lectüre noch su machen. Zu Relief 6 (pag. 120). Die Geliebte, mit der Karl der Grosse noch nach deren Tode verkehrte, ist die durch spätere Sagen bekannte Fastrade. Konrad erzählt nur die Vergebung dieser Todsünde durch den heil. Ägidius. Stricker lässt, wie dies auch auf dem Relief dargestellt ist, eine schriftliche Verzeihung vom Himmel dem Heiligen sugestellt werden.

Der Verfasser der gedachten Beschreibung erzählt im Eingange, (pag. 109), dass man am Halse der Leiche des Kaisers ein Kreuz hängend gefunden habe. Sollte dies etwa das Kreuz sein, welches dem Kaiser nach der Schlacht von Roncesvalles vom Himmel gesandt wurde?

Stricker. 8929.

dô Karl von dem bette quam
und sin gewant an sich genam,
dâ sach er vorne an im stân
ein kriuse, das was wol getân,
das das quam ane menschen hant
daz hete Im Jhesus Krist gesant.
des fröute er sich vil sêre.
ez was ouch iemer mêre
uns an sin ende slo site.
daz er sich segnete der mite.
ez hat noch z' Ache grozen ouon
dâ hi lit michel hailtuon.

Alwin Schultz.

Die Nachgrabungen im Aachner Münster.

Im Laufe des verflossenen Sommers haben im Aachner Münster Nachgrabungen unter Oberaufsicht des Generaldirectors der königl. Museen, geheimen Raths v. Olfers und der Leitung des Stadtbaumeisters Ark stattgefunden, über deren Erfolg wir einem Berichte der Augsb. A. Zeitung Folgendes entnehmen:

„Der Anfang derselben war insofern sehr glücklich, als die Grundmauer der Absis des Carolingischen Oktogons, welche bei dem um die Mitte des XIV. Jahrhunderts begonnenen Bau des hohen Chors serstört ward, vollständig sum Vorschein kam. Diese Absis bildete einen viereckigen Abschluss, und war von sehr beschränktem Umfang, kleiner als die gegenüberliegende Vorhalle der Kirche, welche, ungeachtet mehrfacher ungeschickten Erneuerungen, im Ganzen die ursprüngliche Form bewahrt. Eine bisher controverse Frage, ob nämlich die alte Chornische halbrund oder viereckig gewesen, ist somit gelöst, und unsere Kenntniss vom Bau Karl's des Grossen in einem wesentlichen Punkt vervollständigt. Leider ist das übrige Ergebniss der Nachforschung ein negatives; des grossen Kaisers Gruft ist jetzt eben so wenig wie vor etwa swanzig Jahren gefunden worden. Man hat von dem heutigen Chorauschluss an bis sur Mitte des Oktogons, wo der grosse Stein mit der modernen Inschrift Carolo magno liegt, und von da nach der Nordseite gegraben; man ist auf römische Mauern, ziemlich tief unter dem Boden der Kirche und quer durch dieselbe laufend, auf grosse Werkstücke, auf durchwühltes, aufgeschüttetes, theils loses, theils festeres Erdreich gestossen, wie auf verschiedene Räume, deren constructiver Zusammenhang dunkel, die aber wahrscheinlich zu Bäderbauten gehört haben. Von einer Gruft — so weit ich die Örtlichkeit gesehen— keine Spur. Die Sage von dem Grabgewölbe, in welchem der todte Kaiser gesessen, verfällt hiemit wohl unwiderruflich der Poesie und Kunst, unbeschadet des Rechts beider sie nach individueller Auffassung su bilden, wobei es denn freilich an Contrasten nicht mangeln kann, wie sie in Alfred Rethels feierlich ergreifendem Fresco im Aachener Kaisersaal, in Kaulbachs schroff naturalistischer Darstellung im germanischen Museum zu Nürnberg hervortreten.

Der kurze Bericht Eginhards stand übrigens jener späteren Annahme schon im Wege, die im Hernani Victor Hugo's zu komisch-riesigen Dimensionen anschwoll. Dass das Grab, welche Form es immer gehabt haben mag, serstört worden, ist jetzt wohl kaum mehr zu bezweifeln; wann es untergegangen, kann niemand wissen. Die gegenwärtigen Nachforschungen haben übrigens an den Tag gebracht, dass in frühern Zeiten, und wahrscheinlich in nicht so gar weit entlegenen, nämlich unter der fransösischen Herrschaft, stellenweise gegraben worden ist; der Boden des Oktogons ist vielfach umgewühltes Erdreich bis zu bedeutender Höhe aufgeschüttet."

[1]) Li Roman de Parise la Duchesse, publié par G. F. de Martonne, Paris 1836.

[2]) B. de Roquefort-Flaméricourt: De l'état de la poésie françaíse dans les XII[e] et XIII[e] Siècles. Paris 1815, pag. 140. — Daunou: discours sur l'état des lettres au XIII[e] siècle. Paris chez Ducrocq, pag. 396.

[3]) Rom. de Parise, pag. 115.

[4]) Rom. de Par., pag. 139, 179.

[5]) Rom. de Par., pag. 205.

Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

REGISTER

der

in diesem Bande angeführten Personen, Orte und Sachen.

D.

E.

F.

G.

H.

I. J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Y.

Z.

INHALT.

Nr. 1. Jänner.

Nr. 2. Februar.

Nr. 3. März.

Nr. 4. April.

Nr. 5. Mai.

Nr. 6. Juni.

Nr. 7. Juli.

Nr. 8. August.

Nr. 9. September.

Nr. 10. October.

Nr. 11. November.

Nr. 12. December.

